قسم اللغة الإنجليزية







لغةعربية٤لغ (ع٧٠٦)

ساعتان

الدكتــــور

إبراهيم محمود عوض حسنين

أستاذ النقد الأدبي

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة عين شمس

القاهرة - ٢٠٢١

قـائمـة المحتـويـات

مقـدمـة

الغاية من هذه المادة تدريب الطالب على القراءة النقدية لإبداعات الأدب العربى الحديث، ويتناول الكتاب الذى فى أيدينا نصوصا من مصادر أدبية متنوعة فى الشعر والسرد والمسرح العربى وغيرها. وبناء على هذا اخترت خمسة أعمال إبداعية لخمسة من كبار مبدعى الأدب العربى الحديث متنوعة الأجناس، وحللتها تحليلا مفصلا يغطى البناء الفنى لكل عمل منها والخصائص الأسلوبية التى تميزه وتميز لغة مبدعه والقضايا المختلفة التى يتضمنها بحيث يخرج الطالب وقد ألم بجوانب العمل المختلفة واستنار الطريق أمامه، وذلك من خلال الأسئلة التى كانت تُطْرَح عليه طوال الوقت خلال التحليل بغية إشراكه فى التفكير والنقد والتقويم وبناء شخصيته النقدية المستقلة الواثقة المؤسسة على قواعد صلبة متينة

ديوان "وراء الغمام" وقصيدة "العودة" لإبراهيم ناجى

هذه الكعبةُ كنَّا طائفيها والمصَلِّين صباحًا ومساءَ
كم سجدنا وعبدنا الحسنَ فيها كيف بالله رجعنا غرباءَ؟

* * *

دارُ أحلامى وحبّى لَقِيَتْنا فى جمودٍ مثلما تَلْقَى الجديدْ
أنكرتْنا، وهْى كانتْ، إنْ رأتْنا، يضحك النورُ إلينا من بعيدْ

* * *

رفْرَفَ القلبُ بجنبى كالذبيحْ وأنا أهتف: يا قلبُ، اتَّئدْ
فيُجِيب الدمعُ والماضى الجريحْ: لِمَ عُدنا؟ ليت أنَّا لم نَعُدْ!

* * *

لِمَ عُدنا؟ أَوَلَمْ نَطْوِ الغرامْ وفرغنا من حنين وألَمْ
ورَضِينا بسكونٍ وسلامْ وانتهينا لفراغٍ كالعَدَمْ؟

* * *

أيها الوَكْرُ، إذا طار الأليفْ لا يرى الآخرُ معنًى للسماءْ
ويرى الأيام صُفرًا كالخريفْ نائحاتٍ كرياح الصَّحراءْ

* * *

آهِ مما صَنَع الدهرُ بنا! أَوَهذا الطللُ العابس أنتَ؟
والخيال المطْرِق الرأس أنا؟ شَدَّ ما بِتْنا على الضَّنْك وبِتَّ!

* * *

أين ناديك؟ وأين السُّمَّرُ؟ أين أهلوك بساطًا ونَدَامَى؟

كلّما أرسلتُ عينى تنظرُ وثبَ الدمعُ إلى عينى وغاما

* *

مَوْطِنُ الحسن ثَوَى فيه السأمْ وسرتْ أنفاسُه فى جوّهِ

وأناخ الليلُ فيه وجَثَمْ وجرَتْ أشباحُه فى بهوهِ

* * *

والبِلَى أبصرتُه رَأْى العِيَانْ ويداه تنسجان العنكبوتْ

صحتُ: يا وَيْحَكَ! تبدو فى مكانْ كلُّ شيءٍ فيه حى لا يموتْ!

* * *

كلُّ شيءٍ من سرور وحَزَنْ والليالى من بهيجٍ وشَجِي

وأنا أسمعُ أقدامَ الزمنْ وخُطى الوحدةِ فوق الدَّرَجِ

* * *

رُكْنِيَ الحانى ومَغْنَاىَ الشفيقْ وظلالَ الخلدِ للعانى الطَّليحْ

عَلِمَ اللهُ لقد طال الطريقْ وأنا جئتكَ كيما أستريحْ

* * *

وعلى بابكَ أُلْقِى جَعْبَتى كغريبٍ آبَ من وادى المِحَنْ

فيكَ كَفَّ اللهُ عنِّى غربتى ورسا رَحْلى على أرض الوطنْ

* * *

وطنى أنتَ، ولَكِنِّى طريدْ أبدى النفى فى عالَمِ بؤسى

فإذا عدتُ فللنجوى أعودْ ثم أمضى بعدما أُفْرِغ كأسى

إبراهيم ناجى: ولد الشاعر إبراهيم ناجى فى ٣١ ديسمبر ١٨٩٨م فى حى شبرا بالقاهرة،وتخرج فى مدرسة الطب عام ١٩٢٢، وعين طبيبا فى وزارة المواصلات ثمفى وزارة الصحة ثم مراقبًا للقسم الطبى فى وزارة الأوقاف، ونهل من الثقافة العربية القديمة فقرأ دواوينالمتنبى وابن الرومى وأبى نواس وغيرهم من فحول الشعر العربى، كما نهل من الثقافة الغربية فقرأ قصائد شيلى وبيرون وآخرين من رومانسيي الشعرالغربى. وبدأ حياته الشعرية حوالى عام ١٩٢٦ حينما ترجم بعض قصائد ألفرد دى موسيه وتوماس مور شعرًا ونشرها فى "السياسة" الأسبوعية. كذلك ترجم بعض الأشعار للشاعر الفرنسى شارل بودلير من ديوان "أزهار الشر"، وترجم عن الإنجليزية رواية "الجريمة والعقاب" لديستوفسكى الروائى الروسى الشهير، وعن الإيطالية رواية "الموت فى إجازة"، ونشر دراسة عن شكسبير وألَّف بعض الكتب الأدبية مثل "مدينة الأحلام" و"عالم الأسرة"، وقام بإصدار مجلة "حكيم البيت". وتوفى فى ٢٤ مارس ١٩٥٣. ومن أشهر قصائده قصيدة "الأطلال"، التى تغنت بها أم كلثوم. وأصدر عدة دواوين هى "وراء الغمام" عام ١٩٣٤م، و"ليالى القاهرة" عام ١٩٤٤م، و"الطائر الجريح" عام ١٩٥٣م، وصدر عنه بعد وفاته عدد من الدراسات والرسائل العلمية الجامعية. ويعد إبراهيم ناجى شاعر الحب اليائس والآلام العاطفية المبرّحة رغم أن له شعرا فى المديح والرثاء والوطنية وبعض الهجاء، لكنه بغير قيمة ذات شأن، فضلا عن أنه لا يشكل جزءا كبيرا من شعره.

رأى طه حسين فى شعر ناجى ومناقشته: ولطه حسين فصل بالجزء الثالث من كتابه: "حديث الأربعاء" تناول فيه أول ديوان لناجى لدن صدوره، وهو ديوان "وراء الغمام"، الذى يضم فيما يضم قصيدتنا هذه، يقول فيه: "نحن نَكْذِب شاعرَنا الطبيب إنْ زعمنا له أنه نابغة، بل نحن نَكْذِبه إنْ زعمنا له أنه عظيم الحظ من الامتياز، وإنما هو شاعر مُجِيد تألفه النفس، ويصبو إليه القلب، ويأنس إليه قارئه أحيانًا، ويطرب له سامعه دائمًا، فإذا نظرنا إليه نظرة الناقد المحلل الذى يريد أنْ يقسِّم الشعر أنصافًا وأثلاثًا وأرباعًا كما يقول الفرنسيون لم يكد يثبت لنا أو يصبر على نقدنا، وإنما يدركه الإعياء قبل أنْ يدركنا، ويفر عنه الجمال الفنى قبل أنْ يفر عنا الصبر على الدرس والنقد والتحليل.

هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أنْ يُقْرَأوا فى رفق لأنهم قد فُطِروا على رقةٍ لا تحتمل العنف وشدة الضغط. هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أنْ نستمتع بما فى شعرهم من الجمال الفنى كما نستمتع بجمال الوردة الرقيقة النضرة دون أنْ نشطّ عليها بالتقليب والتعذيب. هو شاعر هين لين رقيق، حلو الصوت، عذب النفس، خفيف الروح، قوى الجناح

ولكن إلى حد، لا يستطيع أنْ يتجاوز الرياض المألوفة ولا أنْ يرتفع فى الجو ارتفاعًا بعيد المدى، وإنما قُصَاراه أنْ يتنقل فى هذه الرياض التى تنبت فى المدينة أو من حولها والتى لا تكاد تبعد عنها كثيرًا. وهو إذا ألَمَّ بحديقةٍ من الحدائق أو جنةٍ من الجَنَّات لا يحب أن يقع على أشجارها الضخمة الشامخة فى السماء، وإنما يحب أنْ يقع على أشجارها المعتدلة الهينة، ويتخير من هذه الأشجار أغصانها الرَّطْبة اللَّدْنة التى تثير فى النفس حنانًا إليها لا إكبارًا لها ولا إشفاقًا منها. هو شاعر حب رقيق، ولكنه ليس مسرفًا فى العمق ولا مسرفًا فى السعة ولا مسرفًا فى الحب الذى يحرِّق القلوب تحريقًا ويمزِّق النفوس تمزيقًا.

شعره أشبه بما يسميه الفرنجة: "موسيقى الغرفة" منه بهذه الموسيقى الكبرى التى تذهب بك كل مذهب، وتهيم بك فيما تعرف وما لا تعرف من الأجواء. شعره كهذه الموسيقى التى يفسدها الفضاء الطلق وتضيع فى الميادين الواسعة، وتَجُود كلَّ الجودة وتَحْسُن كل الحسن حين تُغْلَق الأبواب، وتُرْخَى الأستار، ويخلو النَّجِى إلى النَّجِى، ويَفْرُغ الصَّفِى للصفى، ويتمتع الحبيب بقرب الحبيب".

وأبدأ بما قاله د. طه فى الفقرة الأخيرة فأقول إن الناس ألوان ومذاهب بما فى ذلك عاشقو الموسيقى: فمن هؤلاء من يُؤْثِر فرقة الموسيقى الصغيرة التى تعزف ألحانَها فى غرفة لعدد محدود من المستمعين، ومنهم من يفضلون فِرَق الموسيقى الكبيرة ذات العدد الهائل من العازفين والتى تَعْزِف فى المسارح الكبيرة الواسعة أو فى الهواء الطلق. وليس هذا أو ذاك بمحقِّرٍ من الموسيقى أو بمعظِّمٍ لها. فالفن موجود هنا وهناك، وإن كان عدد العازفين والآلات متباينا، وذلك عامل غير حاسم فى التفضيل الفنى.

وهذا إن قصرنا كلامنا على الجانب الخاص بالفرق بين موسيقى الغرفة وموسيقى الأماكن الواسعة المنبسطة. لكن د. طه استطرد إلى الحديث عن الموسيقى التى "تجود كل الجودة وتحسن كل الحسن حين تُغْلَق الأبواب، وتُرْخَى الأستار، ويخلو النَّجِىُّ إلى النَّجِىّ، ويفرغ الصَّفِىُّ للصَّفِىّ، ويتمتع الحبيب بقرب الحبيب". وهو استطراد لم يوفق فيه لأنه بعيد عن طبيعة الحب الذى تدور حوله أشعار ناجى، فأشعاره لا تتحدث عن مثل هذا الحب الذى رسمه طه حسين بل عن حب يائس محرق لا يدع صاحبَه يهنأ بالحياة لحظة، فضلا عن أن يخلو بحبيبه فيناجيه ويستمتع بقربه فى غرفة مغلقة قد أسدلت عليها الأستار ورفرفت عليها أجنحة الرومانسية. كذلك لم يوفق حين وصف ناجى بأنه "شاعر حب رقيق، ولكنه ليس مسرفًا فى العمق ولا مسرفًا فى السعة ولا مسرفًا فى الحب الذى يحرِّق القلوب تحريقًا ويمزِّق النفوس

تمزيقًا". فبالله إن كان شعر ناجى ليس من ذلك الشعر الذى يحرّق القلوب ويمزّق النفوس فى شراسة وعنف فليس هناك إذن شعر محرِّق ممزِّق البَتَّة. إن حب ناجى ليس حبا رقيقا وليس حبا قريب الغور وليس حبا ضيقا، بل هو شعر مؤلم غاية الإيلام ولا ينتهى نهاية سارة أبدا بل يطوقه الحرمان دائما.

وحتى لو كان ناجى كما يصفه طه حسين فإنه لا يغض من قيمة شعره أن يكون هينا لينا لا يرتفع فى الجو ولا يحطّ على قمم الأشجار السامقة، فالبلابل تصنع هذا فلا تقع إلا على أشجار الورد وما يشابهها، ومع ذلك يفضلها الناس على الصقور والنسور. وعلى أية حال فليس شعر ناجى هينا لينا بل هو شعر يُعْدِى قارئه بإحساسات صاحبه المؤلمة أشد الإيلام كما قلنا آنفا. والقصيدة التى نتعرض لها الآن تقول هذا بكل قوة وعنفوان. وهى من أوائل شعره، ومنشورة فى أول دواوينه: "وراء الغمام". والغريب العجيب أن طه حسين لم تلفت نظره تلك الدرة الثمينة التى تستطيع بكل جدارة أن تحتل موضعا بارزا فى ديوان الشعر الإنسانى.

وبالمثل لا نوافق د. طه فى قوله فى بداية النص الذى اخترناه له من كلامه عن ناجى وشعره: "فإذا نظرنا إليه نظرة الناقد المحلل الذى يريد أنْ يقسّم الشعر أنصافًا وأثلاثًا وأرباعًا، كما يقول الفرنسيون، لم يكد يثبت لنا أو يصبر على نقدنا، وإنما يدركه الإعياء قبل أنْ يدركنا، ويفرّ عنه الجمال الفنى قبل أنْ يفرّ عنا الصبر على الدرس والنقد والتحليل". ذلك أن شعر ناجى شعر بديع، وإن لم يسلم من بعض المآخذ، فهو بشر، ولكل جواد كبوة بل كبوات، والعبرة بأن يكون أغلب شعره سليما من المعايب.

والعجيب الغريب أن يقول د. طه قبل ذلك فى نفس الفصل المذكور عن ناجى: "فليس الدكتور إبراهيم ناجى رجلًا حسن البلاء صادق النية فى حب الشعر فحسب، وإنما هو فوق هذا كله موفقا إلى حدٍّ بعيد فيما حاول من إرضاء الشعر وأصحابه: موفق فيما قصد إليه من المعانى، موفق فيما اصطنع من الألفاظ، وموفق فيما اتخذمن الأساليب. معانيه جيدة تصل أحيانًا إلى الروعة، وإنْ كانت تنتهى إلى الابتذال، وألفاظه جيدة قد يعظم حظهامن المتانة والرصانة، وقد تُكْرِه أذنَ السامع على الالتفات والإعجاب والشعور بهذه اللذة الموسيقية التى يشعر بها الناس أحيانًا بآذانهم، وإنْ لم تصل إل عقولهم. وأساليبه جيدة أيضًا عظيمةالحظ من الصفاء، لا يفسدها العِوَج ولا يفسدها الالتواء فى كثيرٍ من الأحيان". وهذا الحكم يقترب

من الحكم الذى قلته عن شعر ناجى قبيل قليل. فكيف يتسق كلام طه حسين هنا مع كلامه الذى سُقْتُه له آنفا؟

وهو يقف أمام بعض أبيات لناجى فلا يعجبه منها شيء. ومن ذلك تحليله للنص التالى، وهو من قصيدة بعنوان "قلب راقصة":

أمسيتُ أشكو الضيق والأَيْنا		مستغرقًا فى الفكر والسأمِ

فمضيتُ لا أدرى إلى أَيْنا		ومشيتُ حيث تجرنى قدمى

فرأيت فيما أبصرتْ عينى		مَلْهًى أُعِدّ ليُبْهِج الناسا

يجلون فيه قرائح الحسنِ		ويُبَاع فيه اللهوُ أجناسا

بغرائب الألوان مزدهرٌ		وتراه بالأضواء مغمورا

فقصدتُه عَجِلًا، وَلِى بصرٌ		شِبْه الفراشة يعشق النورا

يقول: "فانظر إليه وقد أمسى يشكو الضيق والأيْن وهو مستغرق فى الفكر والسأم. فأما الضيق والسأم فقد نفهمهما من الشاعر، وقد نفهم أنْ يشكو التعب، ولا سيما إذا كان طبيبًا قد أنفق ساعاتٍ طوالًا يَلْقَى المرضى ويفحصهم، ويصف لهم الدواء، ويسمع منهم ما لا يحب الشعراء أنْ يسمعوه. ولكن الذى لا يستقيم للشاعر المجِيد هو الاستغراق فى الفكر والسأم معًا. فالمفكر لا يسأم، والسَّئِم لا يفكر لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم، ولأن السأم لا يمكِّن صاحبه من التفكير، ولا يُخَلِّى بينه وبينه. وعلى كل حال فقد أمسى الشاعر ضَيِّقًا متعبًا مغرقًا فى السأم والتفكير، فخرج لا يدرى إلى أين، ومضى حيث تجره قدمه. فانظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعرًا ولا تلائم لغة. فالقدم لا تجر صاحبها، وإنما تحمله، وتحمله متثاقلة مكدودة إنْ لم يتح لها النشاط، وإنما يجر صاحب القدم قدمه إذا خرج فاترًا مكدودًا لا يقوى على المشى. ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم، فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغى أنْ يجرها هو. فإذا لاحظتَ أنَّ "السأم" نفسها قلقة فى موضعها إذ لا يستقيم مع التفكير، ولا سيما بعد أنْ ذكر الضيق والأين، عَرَفْتَ إلى أين ينتهى تكلُّف النظم بالشعراء المجيدين أحيانًا!

ثم انظر إلى قوله:

فرأيتُ فيما أبصرتْ عَيْنِي مَلْهًى أُعِدَّ لِيُبْهِج الناسا

فالشطر الثانى كله لا معنى له ولا امتياز فيه. و"فيما أبصرتْ عينى" غريبة لأنها تُشْعِر أنَّ هذا الملهى كان شيئًا ضئيلًا ضائعًا بين ما رأى من الأشياء. وأكبر الظن أنَّ هذه الأنوار المتألقة التى تعلن عن الملاهى خليقة ألا تجعله ضئيلًا يستخفى بين الأشياء التى تُرَى، بل عظيمًا يَصْرِف عما حوله من الأشياء، ولكنه أراد أنْ يقيم الوزن، فأُكْرِه على هذه الجملة إكراهًا، وأراد أنْ يقيم الوزن والقافية فأُكْرِه على قوله: "أُعِدَّ لِيُبْهِج الناسا". فالملهى لا يُعَدّ لشيءٍ آخر، ولكن "الناس" كلمة تلائم "الأجناس"، وتعقد معها شيئًا من النظام، فاحتال الشاعر لهذه الكلمة حتى جعلها قافية!".

ومن هذا النص يبدو لنا وكأن الشاعر، فى عرف د. طه، ينظم قصيدته من تحت إلى فوق لا العكس، إذ هو يتصور أن ناجى قد اختار كلمة القافية السابقة لأنها تلائم كلمة القافية اللاحقة، وكأن الشعراء ينظمون البيت المتأخر قبل المتقدم. كيف ذلك؟ علمه عند د. طه. كذلك ليس فى حصول التفكير والسأم فى نفس إنسان فى وقت واحد شيء مستغرب. وعلى الأقل فالإنسان السئم لا ينفك عن التفكير فى شيء يخرجه من هذا السأم. كما أن الفكر لا يكون بالضرورة فكرا فلسفيا أو علميا بل كل ما يمر بعقل الإنسان هو فكر. كذلك فإن قول ناجى: "فمضيتُ حيث تجرنى قدمى" هو من التصوير البديع لنتيجة حالة السأم التى خامرت الشاعر، فليس هو بالذى يمشى حسبما يريد بل إن حالة السأم جعلته يستسلم لقدمه تقوده أو تجره حيثما تشاء. إن طه حسين يحاسب ناجى حسابا علميا، فالإنسان فى الواقع هو فعلا الذى ينقل قدمه، لكن الشعر غير العلم، ولولا ذلك لكان كبار الشعراء هم أتفه الشعراء لأن معظم صورهم لا تتسق مع ما يقوله العلم. الواقع أن نقد طه حسين لناجى هو نقد خَشَّابِيّ لا يصلح للإبداع الأدبى والشعرى.

ويأخذ طه حسين على ناجى أيضا قوله إنه رأى بين ما رأى ملهًى... مستغربا ألا يشد الملهى من أول لحظة انتباه الشاعر لتميزه عما حوله من مبانٍ، ناسيا أن الشاعر قد ذكر أنه قد أرهقه الفكر والسأم وأنه استسلم لقدمه تقوده إلى المكان الذى تريد، فهو من ثم لم يلتفت إلى الملهى إلا حين اقترب تماما منه وصار قبالته. ومما يأخذه طه حسين على ناجى أيضا رَفْعُه كلمة "مزدهر" التى ينعت بها الملهى بدلا من نصبها. يقول: "انظر إلى قوله:

بغرائب الألوان مزدهرٌ وتراه بالأضواء مغمورا

فقصدتُه عَجِلًا، وَلِى بَصَرٌ　　شِبْهُ الفراشة يعشق النورا

فسترى أنه رفع "مزدهرٌ" هذه، وكان الخير فى نصبها لأن الملهى منصوب، فكان يحسن أنْ تقع منه موقع النعت، ولكنه قطع الكلام واستأنفه لا لشيء إلا ليلائم بين "مزدهرٌ" هذه وبين قوله فى البيت الذى يليه: "وَلِى بصرٌ". والسؤال هو: هل رَفْع "مزدهر" هنا خطأ نحوى؟ لا بل هى مرفوعة، كما يقول هو نفسه، على القطع بمعنى أنها ليست نعتا لـ"ملهى" بل خبرا لضمير مقدر يعود على الملهى. وهذا مقبول تماما فى النحو العربى ويجرى على قواعد الإعراب، الذى هو ميزة عظمى من مزايا لغة الضاد. وأنا أشدّ على يدى ناجى لأنه صاغ شعره هذه الصياغة التى تدل على أنه يحسن النحو ويعرف ماذا تضم أركانه وزواياه من عجائب. وما دامت هذه إمكانة من إمكانات النحو العربى فكيف يعيب طه حسين شاعرنا عليها؟ إن براعة الشعراء تكمن، فيما تكمن، فى الوصول إلى تلك الزوايا المنفردة واستخراج ما فيها من الإمكانات اللغوية. والشاعر، كما أقول دائما، يشبه من يمشى فوق حبل منصوب فى الهواء جَرَّاءَ قيود الوزن والقافية، فلا يحق أن نحاسبه بالمليمتر، وإلا لم يكتب شاعرٌ شعرا أبدا.

ومما يأخذه طه حسين على شاعرنا قوله:

مرت الساعة، والليل دنا　　والهوى الصامت يغدو ويروحْ

فقد علق على تعبير "يغدو ويروح" على النحو التالى: "فنحن فى الليل، أو نحن فى المساء غير بعيد من الليل، ولكن الهوى الصامت يغدو ويروح. والغُدُوّ لا يكون إلا فى الغَدَاة لا فى الليل ولا قريبًا من أول الليل، وإنما أراد الشاعر "يذهب ويجيء"، فظن أنَّ الغُدُوّ والرَّوَاح يؤديان معنى الذهاب والمجيء، وكان يستطيع أنْ يقول: "يمضى ويجيء"، ولكنه محتاج إلى "يروح" لمكان القافية فى البيت الذى يأتى بعد ذلك، وهو قوله:

وتلاشتْ واختفتْ أجسادُنا　　واعتنقْنا فى الدُّنَا رُوحًا بروحْ"

ولا يقف انتقاد د. طه لناجى عند هذا الحد بل يبدى نفوره من استخدام كلمة "تلاشَى" فى الشعر، ويزيد فيؤكد أن كلمة "تلاشت" أقوى من "اختفت"، ومن ثم كان ينبغى أن تأتى بعدها لا قبلها. ولم يحاول الأستاذ الدكتور أن يبين لنا وجه نفوره من ورود كلمة "تلاشت" فى الشعر. وعلى كل حال فليس هناك قائمة بالألفاظ الشعرية وغير الشعرية. وأقصى ما يمكن قوله إنها مسألة أذواق. وأنا لا أرى فى استعمالها شيئا معيبا. ثم إن الشيء حين يتلاشى يختفى بكل يقين، أما إن اختفى فقد لا يتلاشى شسئا فشيئا بل يختفى مرة

واحدة، وعلى هذا فلترتيب الفعلين فى البيت على الوضع الحالى وجه وجيه. وأيا ما يكن الحال فالدكتور طه يعرف النحو العربى جيدا، ويعرف منه أن الواو العاطفة لا تفيد ترتيبا بل مطلق الجمع، وعليه فلم يخطئ ناجى كيفما قلبنا الكلام.

أما تعبير "يغدو ويروح" فقد كثر استخدامه حتى بات يدل على مطلق الذهاب والمجىء ليس إلا. والتطور عنصر قوى فى اللغة، ولو تجاهلناه لكان معظم ما نكتبه اليوم فاسدا على ما هو معروف. يقول عمر بن أبي ربيعة متغزلا:

حَتّى أُتيحَ لِظَبْينا رَجُلٌ من أَهْلِ مَكَّةَ زانَهُ حُلَلُهْ
يَغدو عَلَيهِ الخَزُّ يَسْحَبُهُ وَيَروحُ فى عَصَبٍ وَيَبْتَذِلُهْ

ويقول أبو العتاهية من أهل القرن الثانى الهجرى:

سيصير المرء يومًا جسدًا ما فيه روح
بين عَيْنَىْ كلّ حيٍّ عَلَمُ الموت يلوح
كلّنا فى غفلةٍ، والـ ـموتُ يغدو ويروح

ويقول تميم الفاطمى فى القرن الرابع الهجرى:

سيصير المرء يومًا جسدًا ما فيه روح
بين عينَى كلّ حىّ عَلَم الموت يلوح
كلّنا فى غفلةٍ، والـ ـموتُ يغدو ويروح

ويقول ابن زريق البغدادى من أهل القرنين الرابع والخامس الهجريين:

يغدو عليه مَنْ طهاه بِعُجَّةٍ ويروحُ بالمشوىِّ والمصْلوقِ

ويقول ابن حمديس فى القرنين الخامس والسادس:

ما تريدُ الخَوْدُ من شيخٍ غدا فى مدى السّبْعينَ بالعُمْر وراحْ؟

ويقول الأبله البغدادى من أهل القرن السادس:

خَلِّنِى والوجد يغدو بفؤادى ويروحُ
لبخيلٍ أنا بالرو ح له دهرى سَمُوحُ

ويقول البوصيرى من أهل القرن السابع:

لى غَبُوقٌ مِنَ الهَوى وَصَبُوحُ وَبِقَلبى يَغْدُو الهَوى ويَرُوحُ

ويقول النبهانى العمانى من القرنين التاسع والعاشر عن تسلط النساء على قلوب العاشقين:

كم مالكٍ مَلَكَ الرّقا ب غدا وراحَ لهنَّ عبدا!

ويقول الأمير الصنعانى من أهل القرن الحادى عشر:

قلب بداء ذنوبه مجروحُ يغدو بما لا أرتضِى ويروحُ

وفى "تاريخ الطبرى"، وهو من أهل القرنين الثالث والرابع الهجريين: "كان كرزم السّدوسى يغدو على سفيان بخبر إبراهيم ويروح". وفى "البصائر والذخائر" لأبى حيان التوحيدى (ق٤ الهجرى): "فقال له جلساؤه: إنّ ابن أخيك يا أبا العبّاس مجتهدٌ فى طلب العلم يغدو ويروح". وفى "مثالب الوزيرين" له أيضا: "فقلت له (يعنى لابن العميد): هذا الشاعر البائس قد سمعتَ منه شعرًا، وأَسْمَنْتَ أمله، وهو على ذلك يغدو ويروح، ويشكو وينوح. فلو أمرتَ له بشيء كان أقطعَ لشغبه، وأجلَب لشكره، وأدعى إلى السلامة من عتبه". ولا أظن طه حسين نفسه فى النص التالى من "دعاء الكروان" إلا مستعملا هذا التعبير للدلالة على التقلب فى أمور الحياة ذهابا وجيئة دون التقيد بأول النهار وآخره ليس إلا. والكلام عن المهندس الذى غَرَّرَ بخادمته واعتدى على عِرْضها فتسبب فى قتلها. والمتكلمة هى أختها، التى التحقت بخدمته لتنتقم منه ثم أحبته وأحبها وتزوجها: "خواطر كانت تملأ قلبى فى اليقظة، وكانت تملؤه فى النوم، وكانت تصرفه عن كل شيء إلا عن هذه الفتاة التى سُفِك دمُها فى ذلك الفضاء العريض، فذاقت الموت وذهبتْ نفسها إلى السماء وهوى جسمها إلى الأرض وهِيلَ عليه التراب، وإلا هذا الفتى الذى ما زال يغدو ويروح فرِحا مرِحا مغتبطا مستبشرا تبسم له الحياة، ويبسم هو للحياة".

وبالمثل نرى طه حسين يستعمل هذا التعبير فى النص التالى من كتابه: "فى الصيف" حيث يتحدث عمن يسافرون إلى فرنسا هربا من الحر: "ومنهم من يلتمس الراحة فى مدن العيون والينابيع... فهو يستحمُّ ويخالط المستحمين والمستحمات فى غُدوِّهم ورواحهم، وفى نشاطهم وخمودهم وراحتهم".

رأى العقاد فى شعر ناجى ومناقشته: وفى مقال للعقاد بجريدة "الجهاد" (عدد ١٢ يونيه سنة ١٩٣٤م) هاجم ذلك الناقد الكبير شاعرنا إبراهيم ناجى ورفقاءه فى جماعة "أبولو" قائلا: "وأظهر ما يظهر من سمات هذه المجموعة الضعف المريض والتصنع، فإن صاحبها، كما يدل عليه كلامه، من أولئك الذين يفهمون أن "الرقة" ترادف البكاء، وأن الشاعر ينظم ليبكى ويشكو، فإذا هجره الحبيب بكى... وإذا تناجى مع حبيبته قال لها: "هاتى حديث السُّقْمِ والوَصَبِ"، إلى نحوذلك من أعراض الرخاوة المريضة". ولا أظن هذا الوصف ينطبق على ناجى، فقد كان الرجل يتألم فعلا ويقاسى نيران الحب اليائس ولا يتصنع هذا تصنعا. وليس ناجى بدعا فى ذلك، فلدينا مثلا فى العصر الأموى جميل بثينة وكُثَيِّر عزة وقيس بن المَلَوَّح وقيس بن ذَرِيح، وشعرهم كله يفيض بالحرقات والتأوهات والبكاء والمعاناة الباهظة. وقد خاض ناجى تجربة حب قوية فى صباه وشبابه لم يُكْتَب لها الاكتمال بالزواج رغم التعاهد الذى يقال إنه كان بينه وبين قريبة له على ذلك، إذ فضلت أن تتزوج مبكرا على أن تنتظره حتى يتخرج، فظل طول عمره يتألم. ويفهم من كلام من كانوا يعرفونه أنه لم يكن محطَّ أنظار النساء، فضاعف هذا من ألمه وأحزانه. وشعره الذى بين أيدينا خير شاهد على ذلك. وقد درس العقادُ جميلَ بثينة وشعره، وتغلغل فى أطواء هذا اللون من الحب ورأى أنه كالإدمان لا يمكن الإقلاع عنه بسهولة أبدا رغم المعاناة العنيفة منه. كذلك ترينا روايته الرائعة: "سارة" كيف تَعَذَّب بالعشق أيما عذاب، وكيف كان يغالط نفسه رغم ظهور الدلائل على أن معشوقته لا تفى له، إذ ليس من السهل على العاشق أن يخلع عاطفة الحب من قلبه، فالعشق ككلاليب الهلب الحديدى المغروزة فى القلب، فلا يمكن أن يُخْلَع منه إلا بتمزيقه تمزيقا وحشيا. فكان ينبغى أن يعرف العقاد أن ما يقوله ناجى فى شعره وما يقوله جميل وما تقوله رواية "سارة" إنما يخرج كله من مِشْكاةٍ عاطفيةٍ واحدة.

رأى د. شوقى ضيف فى شعر ناجى ومناقشته: ويقول د. شوقى ضيف فى الفصل الخاص بإبراهيم ناجى من كتابه: "الأدب العربى المعاصر فى مصر" إن ناجى فى شعره "لم يصور عواطف الناس السياسية والوطنية منحوله بل انصرف إلى نفسه يتغنى بحب شقى عاثر، وهو غناء كله ألم وشجن وارتياب وقلق وهم، غناء عاشق يُخْفِق دائمًا فى حبه ولا يجد فى نفسه ولا فى يده منه إلا الذكرى المِمِضّة المحرقة. ومن خير ما يصور ذلك قصيدتاه: "الناى المحترق" و"العودة"، وفيها يتغنى بذكرياته الحزينة لمعاهد شبابه وما كان له فيها من حب ذبل قبل أوانه على مثل ما نرى فى قوله:

رفرف القلبُ بجنبى كالذبيحْ وأنا أهتف: يا قلبُ اتئدْ
فيجيب الدمع والماضى الجريحْ: لِمَ عدنا؟ ليت أنا لم نعدْ
لم عدنا؟ أَوَلَمْ نَطْوِ الغرامْ وفرغنا من حنين وألَمْ
ورَضِينا بسكون وسلامْ وانتهينا لفراغ كالعدمْ؟
موطنُ الحسْن ثوى فيه السَّأَمْ وسرت أنفاسه فى جَوِّهِ
وأناخ الليل فيه وجَثَمْ وجَرَتْ أشباحه فى بهوِهِ
والبِلَى أبصرتُه رَأْىَ العِيَانْ ويداه تنسجان العنكبوتْ
صحتُ: يا ويحك! تبدو فى مكانْ كل شيءٍ فيه حيٌّ لا يموتْ
كل شيءٍ من سرورٍ وحَزَنْ والليالى من بهيجٍ وشَجِى
وأنا أسمع أقدام الزمنْ وخُطَى الوحدة فوق الدَّرَجِ

وهذا النغم الذى يزخر بالألم نجده فى كل صفحة من صفحات "وراء الغمام"، فليس فيه تفاؤل وليس فيه فرح بحاضر ولا مستقبل، إذ لا يبدو فى ظلام حياته خيط من الأمل، بل هو دائمًا غارق فى لجج من الشقاء والحرمان". ونحن نتفق مع مجمل ما قاله الأستاذ الدكتور عن اتجاه ناجى الشعرى، بيد أننا لا نوافقه على أنه لم ينظم شعرا وطنيا، فلقد نظم هذا اللون من الشعر، لكنه كان قليلا وليس فى روعة شعره العاطفى المفعم بالألم واليأس والمعاناة. ولا شك أن استشهاد الأستاذ الدكتور ببعض مقاطع من قصيدة "العودة" دليل على إعجابه بها. وهى بلا ريب تستحق هذا الإعجاب وأكثر منه، فهى قصيدة خالدة ما خلد الأدب العربى بل ما كان هناك أدب فى العالم.

قصيدة "العودة" وتحليلها: ونتحول الآن إلى قصيدة "العودة" هذه، ولا أدرى بالضبط متى عرفتُها، وإن كنت أحسب أنها كانت مقررة علينا ضمن مادة "اللغة العربية" الخاصة بالثانوية العامة عام ١٩٦٥– ١٩٦٦م. ومن أول قراءتى لتلك القصيدة تأثرت بها أشد التأثر وغزت قلبى واستقرت به وانغرست فيه ولم تغادره منذ ذلك الحين. ولكن ما الذى فى هذه القصيدة مما جعلها تستولى على قلبى كل هذا الاستيلاء ولا تزال ولن تزال؟ إنه الحزن الممض

اليائس وانكسار الشاعر تحت وطأته الباهظة. كذلك فتصويره للحب على أنه عبادة، ووصفه لبيت الحبيبة على أنه كعبة يُطَاف بها ويُصَلَّى عندها هو سبب ثان. وهناك الصور الطارفة النضرة العجيبة التى تمتلئ بها القصيدة ويشخِّص الشاعر فيها المعانى المجردة تشخيصا فاتنا. ولا ننس العنصر القصصى فى هذه الدرة البارعة والمتمثل فى سرد ما حدث من الشاعر وله، وفى الحوار الذى أداره بينه وبين قلبه، وبينه وبين الماضى الجريح المحروم، وكذلك استبطانه لأحاسيسه النفسية. ولدينا أيضا الوحدة النفسية والمعنوية التى تشد مقاطع القصيدة بعضها إلى بعض.

وحدة العمل الأدبى: وبالنسبة إلى وحدة العمل الأدبى يؤكد د. مندور أن الوحدة الموضوعية لا تتحقق إلا فى فنون الأدب الموضوعى كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة، وأما فى الشعر الغنائى الخالص فمن أكبر التعسف، كما يقول، مطالبة الشاعر بها بحيث لا تقبل القصيدة أى تقديم أو تأخير فى نسق أبياتها. ويكفى أن تتحقق للقصيدة الغنائية وحدة الغرض، وهو ما يصدق على كثير من القصائد العربية بما فى ذلك القديمة منها عدا شعر المديح، الذى تتعدد فيه الأغراض عادة. ويجد القارئ هذا الكلام خلال الفصل الذى عقده د. مندور للعقاد ناقدا فى كتابه: "النقد والنقاد المعاصرون". وأحب أن أضيف إلى وحدة الغرض الذى نص عليه د. مندور وحدة الجو النفسى. ومع هذا فهناك قصائد غنائية عربية كثيرة تقليدية وحديثة تتحقق فيها الوحدة العضوية إلى حد كبير، ومن القصائد الحديثة التى من هذا النوع مثلا قصائد العقاد: "سلع الدكاكين فى يوم البطالة" و"الشاعر الأعمى" و"عيش العصفور". ومنها أيضا قصيدة ناجى التى بين أيدينا. فهى ذات موضوع واحد، ويسودها جو نفسى واحد، ويصعب جدا أن نقدم مقطعا منها على آخر. إنها كتلة واحدة وكيان واحد. وهذا الإحكام البنائى أحد أسباب تميز وامتياز هذه القصيدة.

الوحدة العضوية فى قصيدة "العودة": فموضوع القصيدة الواحد هو موضوع العودة إلى منزل الحبيبة، الذى كان كثيرا ما يذهب إليه ويقضى أوقاتا هانئة مرحَّبا به ومكرَّما بالقرب من حبيبة الروح، ثم لأمر ما لم يذكره الشاعر توقفت هذه الزيارات ليعود بعد فترة فيقف أمام ذات المنزل لكن بعدما فارقته الحبيبة وأهلها، وصار مهجورا، وخيمت عليه الوحشة والوحدة، وانتشرت فى أنحائه خيوط العنكبوت. فهذا هو موضوع القصيدة الوحيد، ولا شيء آخر. والجو النفسى الذى يسودها، كما قلنا، هو جو الحسرة والألم الممض الباهظ والندم على

الرجوع إلى ذلك المكان بعد انطواء الغرام واستيلاء اليأس على قلبه. وتتكون القصيدة من طائفة من المقاطع تتسلسل فى عرض الفكرة والشعور والحكاية تسلسلا محكما إلى حد بعيد.

ويساعد على ذلك أن القصيدة لا تجرى على قافية واحدة من أولها إلى آخرها بل على نظام المقاطع الذى يتبع كل مقطع فيه نظاما قافَوِيًّا مختلفًا. ووجه المساعدة المذكورة على تحقيق وحدة القصيدة أنه من الصعب جدا نقل مقطع كامل من موضعه قُدَّامًا أو وراءً بينما يمكن هذا فى كثير من الحالات مع الأبيات المفردة. وهنا موضع مناسب لنقل كلمة نعمات أحمد فؤاد فى هذا الشكل الفنى الذى التزمه ناجى فى قصيدته الحالية ومناقشتها. قالت المؤلفة فى كتابها: "ناجى الشاعر" (رابطة الأدب الحديث بالقاهرة/ ١٩٥٤م/ ١١٠): "أما الوحدة بمعنى اطراد القافية فى القصيدة فلم يتقيد بها ناجى، فقد زاوَجَ وأَرْبَعَ متحررا من القافية عامدا فى رأيى تمثلا بشعراء الغرب المحدثين الذين لا يلتزمون الوحدة الشعرية عن فكرة... فهى عندهم تمسُّكٌ بما لا يلزم لمجرد التقليد... ويبدو أن ناجى كان من أنصار هؤلاء". والرد على ذلك هو أن الشعر العربى القديم لم يجر دائما على توحيد القافية فى القصيدة كلها، فقد كانت هناك الموشحات والمربعات والمخمسات. وحتى لو اقتصرنا فى ذلك على شعر العصر الحديث لوجدنا هذا متحققا منذ القرن التاسع عشر فى شعر رفاعة الطهطاوى كما فى الأمثلة التالية:

ومصرُ أَبْهَى مَوْلِدِ　　لنا وأزهى مُحْتِدِ
ومَرْبَعٍ ومعهدِ　　للروح أو للبَدَنِ

مصرٌ لها أيادى　　عُلْيا على البلادِ
وفخرها ينادى:　　ما المجد إلا دَيْدَنِى

دارُ نعيمٍ زاهيهْ　　ومعدِن الرفاهيهْ
آمِرةٌ وناهيهْ　　قِدْمًا لكلِّ المدُنِ

تحنُو على القريبِ تحلو لدى الغريبِ
تَرْنُو إلى الرقيبِ شَزْرًا بِسَهْم الأَعْيُنِ

*   *   *

لنا فى الجيش فرسانُ لهم عند اللِّقا شانُ
وفى الهيجاء عنوانُ تَهِيم به صواهِلُنا

———

مَدَافعنا القَضَا فيها وحُكْم الحتْفِ فى فِيها
وأهونُها وجافِيها تجود به مَعامِلُنا

أى أن ما قالته نعمات أحمد فؤاد غير صحيح أو على الأقل: غير دقيق.

رأى د. مندور فى وحدة القصيدة العربية القديمة ومناقشته: وفى موضوع "وحدة القصيدة العربية القديمة" يقول د. مُحَمَّد مندور فى الفصل المسمى: "النقد التطبيقى" من كتابه: "الشعر المصرى بعد شوقى– الحلقةالأولى" إن هذه الوحدة لم تكن تتمثل إلا فى اتحاد الوزن والقافية، وأما الغرض أو الموضوع فقلما نراه موحدا فى القصيدة العربية القديمة. والحق أن الأمر ليس بهذه البساطة، فما أكثر القصائد القديمة التى توافرت لها الوحدة الموضوعية والنفسية إلى جانب وحدة الوزن والقافية. لنأخذ مثلا قصيدة عبد يغوث الجاهلية وعددا لا بأس به من أشعار سُحَيْم عبد بنى الحَسْحَاس، وتقريبا كل أشعار عمر بن أبى ربيعة وجميل بثينة والقَيْسَيْن، وعَيْنِيَّة أبى ذؤيب الهُذَلِيّ فى رثاء أولاده، ورثاء مالك بن الريب لنفسه، وأشعار أبى العتاهية الزهدية، وأشعار العباس بن الأحنف، ورائية بشار، وفتح عمورية لأبى تمام، وإيوان كسرى للبحترى، ورثاء ابن الرومى لولده الأوسط وقصيدته فى وحيد المغنية وقصيدته فى عازفات العود، وقصيدة المتنبى فى رثاء جدته وعدد من قصائده فى مدح سيف الدولة ووصف معاركه مع الروم وقصيدته فى معاتبته وقصيدته فى الحُمَّى وقصيدته فى الهروب من كافور وقصيدته فى رثاء خَوْلة أخت سيف الدولة وقصيدته فى شِعْب بَوَّان... إلخ، إلخ، إلخ. وليس ما ضربتُه هنا من شواهد سوى غَيْضٍ من فَيْضٍ امْتَحْتُه من الذاكرة الكليلة الخئون ودون تجهيز سابق بل عفو اللحظة.

فإبراهيم ناجى حين نظم قصيدته البديعة التى فى أيدينا وجعلها كتلة واحدة محكمة التماسك لم يكن يبنى هو ومعاصروه كالعقاد والمازنى وشكرى ومطران وأبو شادى وغيرهم على غير أساس من شعرنا القديم بل كانت هناك قواعد متينة من هذا الشعر أقاموا إبداعهم عليها. ولعلنا نكون أدق إذا قلنا إن الشعر الغربى قد لفت أنظارهم إلى تراثنا الشعرى القائم على الوحدة الموضوعية والنفسية لا القائم على تعدد الأغراض والموضوعات فى القصيدة الواحدة.

وتقوم بنية قصيدة ناجى التى فى أيدينا على المقارنة بين الحاضر والماضى. فقد عاد الشاعر إلى دار حبيبته فألفاها تستقبله بوجه جامد كأنها لا تعرفه، وكانت من قبلُ إذا لمحته من بعيد ضحك نورها فَرِحًا مُرَحِّبًا، وكانت له فيها ليالٍ مترعةٌ بالبهجة والسمر الجميل المملوء غبطة وسعادة، وكانت تجيش بالحياة، أما الآن فران عليها الصمت والوحدة والوحشة بعد أن خلت من أَهْلِيها وأقفرت من كل شيء، ووجد العنكبوت فرصته لكى يتمدد وينتشر براحته. وقد برع الشاعر فى تلك المقارنة أيما براعة. فالقصيدة لوحات: لوحة للماضى ومثلها للحاضر، ثم لوحة للماضى ومثلها للحاضر... وهكذا. ثم تنتهى القصيدة حين ينتهى الشاعر من زورته المخيبة لكل توقع. ترى أين ذهب ذلك الماضى السعيد الذى آب الشاعر من وادى المحن لعله يجد فى دار الحبيبة شيئا مما كان يفيض به من سعادة، لكنه لم يجد سوى الوحشة والإنكار والتجهم والعنكبوت رمز الخراب؟

اللوحات الشعرية فى القصيدة: وقد رسم الشاعر لوحات غاية فى الروعة لكل شيء رآه أو تذكره. فدار الحبيبة كعبة كثيرا ما طاف حولها وصلى عندها وسجد وعبد حسن الحبيبة فيها. فانظر كيف ارتفع بمكانة حبيبته ودارها إلى هذا الأفق الشاهق. إنه الحب والفتنة، تلك التى وضعها الله فى قلوب الرجال تجاه من يعشقونهن. وتقابلنا هنا وهناك فى شعره الغزلى ألفاظ "الكعبة، القِبْلة، القداسة، الصلاة، العبادة":

هل أنت سامعةٌ أنينى ... يا غاية القلب الحزينِ
يا قِبْلَةَ الحب الخَفِىْ ... ىِ وكعبةَ الأمل الدفينِ؟

* * *

بنيتُ محرابىَ لم أتخذ ... دينًا سوى حبك فى كل حال

* * *

فثقى بأنك قِبْلتى أبدا وصلاة روحى حيثما كنتِ

* * *

لمن هاته الفتنة النادرهْ؟ وما هذه الأعين الساحرهْ؟

وما ذلك المرح القدسى؟ ما هاته الضحكة الطاهرهْ؟

* * *

عرفتكِ كالمحراب قدسًا وروعةً وكنتِ صلاة القلب فى السر والجهرِ

* * *

أنت يا معجزة الحسن مَلَكْ كل لفظ منك شِعْرٌ قدسىٌّ

* * *

هأنا عدتُ إلى حيث التقينا فى مكانٍ رفرفت فيه السعادهْ

وبه قد رفرف الصمت علينا إن فى صمت الحبيبين عبادهْ

* * *

قد نأى عنى الذى يرحمُنى والذى يفهمُ آلامى وروحى

والذى أعبدُ منه غُرَّةً كَنَدَى الأزهار فى الوجهِ الصبيح

* * *

يا أيها الحبُّ المقدَّسُ هيكلًا ذاق الرَّدَى مِنْ عابديك مُسَبِّحُ

كَثُرَتْ ضحاياه وطال قيامه وصيامه، فمتى رضاءَكَ تَمْنَحُ؟

يا دوحة الأرواح يُحْمَد عندها فَىْءٌ، ويُعْبَد زهرها المتفتحُ

وله قصيدة بعنوان "صلاة الحب"، وأخرى اسمها "أغنية فى هيكل الحب"، كما أن له ديوانا يسمى: "فى معبد الليل". وكلها تسميات ذات مغزى واضح فيما نحن بسبيله.

وثم لوحة أخرى فى قصيدتنا صور فيها الشاعر قلبه وهو يرفرف كالدجاجة المذبوحة حين وقعت عينه على دار الحبيبة، فاستيقظت الذكريات وهاجت الآلام من مكامنها متوحشة لا تُحْتَمَل، فيسارع إلى قلبه مُهِيبًا به أن يَتَّئِد، وكأن قلبه شيء آخر مستقل عنه وله إرادة وليس جزءا منه، وكأنه ليس هو الدجاجة المذبوحة لا القلب. ولوحة ثالثة نسمع فيها الدمع والماضى المفعم بالآلام يتساءلان: لم عدنا؟ يا ليتنا لم نعد. وهل الدموع تتكلم؟ بل هل وجه الشاعر إليها كلاما أصلا حتى تجيب عن سؤاله؟ لقد وجه الكلام إلى القلب، فأجابت هى. وهذا يدل على اضطراب أحوال شاعرنا وعجزه عن السيطرة على نفسه وعناصرها.

وانظر إلى عبارة "موطن الحسن" بدلا من "دار الحبيبة"، فهى الموطن الوحيد الذى يقطنه الحسن، وليس هناك حسن سواه ولا موطن لهذا الحسن إلاه. لقد تبدل حال موطن الحسن، فأقام فيه السأمُ وصار يطلق أنفاسه الكريهة فى كل أجوائه، ثم لم يقتصر الأمر على ذلك بل صار موطنُ الحسن هذا ظلاما مطبقا، فأناخ الليل فيه وجثم وكأنه وحش لا يمكن إبعاده ولا زحزحته، وانطلقت أشباحه المخيفة المرعبة تجوس أبهاءه. لقد تحول كل شيء فى موطن الحسن كئيبا منفرا بغيضا مفزعا بعد أن كان مَغْنَى الحب والسعادة والمنادمة الممتعة التى تملأ القلب نشوة.

وانظر كذلك إلى تصويره ما ساد الدار من وحشة: فهو يسمع أقدام الزمن. وهل للزمن أقدام؟ لكنه الإبداع العجيب. وحتى لو كانت له أقدام هل نستطيع سماع أقدامه، وكأنه يلبس حذاءً صُلْبًا يقرع به الأرض فتسمع دقاته؟ والوحدة هل لها خُطًى؟ وهل تصعد الوحدة الدَّرَج وتنزل كما يقول الشاعر؟ إن الوحدة معناها أن منزل الحبيبة ليس فيه أحد، ومن ثم لا يمكن أن تكون هناك خُطًى أصلا. لكن ماذا نقول فى عبقرية ناجى؟ لا أكتم القارئ أننى، منذ قرأت القصيدة للمرة الأولى، كلما بلغت هذه الأبيات تمثلتُ كلا من الزمن والوحدة وكأنه مجرم فلم "البلطة" لهتشكوك وهو يجوس خلال ممرات الدار التى اقتحمها ليقتل صاحبها وأنشأ يبحث عنه وقد انزوى فى ركن منها خفيّ، لكنّ وَقْع حذاء المجرم الذى تجسِّمه آلات التسجيل يكاد يقتله رعبا. وأجد نفسى وقد صمتُّ واستطالت أذناى ألتقط بها صوت أقدام الزمن وخطوات الوحدة. وانظر أيضا إلى تحديد المكان الذى تطؤه تلك الأقدام والخطوات. إنه الدَّرَج. وهو ما يضفى واقعية على الأمر وكأنه شيء حقيقى لا مجازٌ متخيَّلٌ يتم تشخيص المعانى المجردة فيه تشخيصا عاما مطلقا غير محدد. إن هذا كله يحوِّل الزمن والوحدة من معنيين مجردين هائمين فى سماء الذهن إلى شخصين نسمع وقع خطواتهما. فأيَّة روعة؟ وأىُّ إبداع؟

ومثل ذلك تشخيص البِلَى، فهو أيضا معنى مجرد لا يمكن أن نراه أو نسمعه فضلا عن أن تكون له يدان ينسج بهما خيوط العنكبوت وأمام أعيننا. إننا بطبيعة الحال نرى آثار البلى، لكن لا يمكن أن نرى البلى نفسه. وفوق هذا فإن تشخيصه ليس تشخيصا عاما بل تشخيصا محددا واقعيا، فها هو ذا أمامنا نراه بأم أعيننا وهو ينسج بيديه العنكبوت. ألا إنها لصورة مدهشة. ويزيدها إدهاشا وفتنة وسحرا أن البِلَى لا ينسج خيوط العنكبوت بل ينسج العنكبوت ذاته. فانظر إلى هذا المجاز الذى لم يقابلنى من قبل فيما أذكر أنى قرأت من شعر أو نثر. كذلك فانظر إلى ردة فعل الشاعر حين رأى البِلَى وهو ينسج بيديه العنكبوت. لقد صاح فزعا وألما وضراعة: يا ويحك! ما الذى جاء بك إلى هذا المكان الذى ينبض كل شىء فيه بالحياة؟ إن هذا المكان هو دار أحلامى وحبى التى كنت أطير فيها على أجنحة السعادة إلى آفاق السماوات العلا، وهو الكعبة التى كنا نطوف بها ونصلى عندها ونسجد إليها وعبدنا الحسن كله فى رحابها، فكيف جرؤت على أن تظهر هنا وترينا وجهك المفزع القبيح؟

وأحب أن أتريث بعض التريث إزاء قول الشاعر: "أبصرتُه رَأْىَ العِيَان". وفى القرآن: "يَرَوْنَهم مِثْلَيْهم رَأْىَ العين"، لكن الشاعر قال: "أبصرتُ" عوضا عن "رَأَيتُ"، وقال: "العيان" بدلا من "العين". وقد عثرت فى الشعر العربى على "رأى العيان" وحدها، لكن بدون "أبصر"، وعند شعراء لا يبلغون عدد أصابع اليد الواحدة، ومن غير المشهورين هم الإمام الشوكانى وعبد الملك الجزيرى وعلى بن عطية علوان وعبد الله البيتوشى.

ومن هذه الصور العجيبة الشادهة أيضا فى القصيدة قول الشاعر إن دار حبيبته حين رأته لَقِيَتْه بوجه جامد الأسارير لا يَشِى بأى ترحيب أو فرحة، وكأن هذه أول مرة تراه فيها، بل وكأن منظره يبعث على التوجُّس، وذلك على العكس مما كانت تلقاه به من قبل، فقد كان إذا هَلَّ من بعيد ضحك له النور مرحبا متهللا جذلان بلُقْيَاه. والضحك الذى كان يستقبله به نور بيت الحبيبة من بعيد هو من الصور المدهشة النضيرة. على أن الدار لم تكن جامدة فحسب بل كانت طللا عابسا كما قال لها مستنكرا ومنكِرا. وقد كانت ثمرة هذا العبوس أنْ أطرق برأسه خزيان منكسرا انكسارا أنكره بدوره على نفسه. وهو ما يتضح فى قوله: أوهذا الخيال المطرق الرأس أنا؟ ثم يفيق إلى السبب الكامن وراء هذا التغيير، وهو أنه والدار قد قضيا ليالى كلها ضنك وعناء.

تحليل تركيب لغوى غريب فى القصيدة: وما أُحَيْلَى قولَه فى هذا السياق عن الدار وإنكارها له:

أنكرتْنا، وهى كانت إنْ رأتْنا يضحك النورُ إلينا من بعيدْ

فهو تركيب غريب بعض الشيء لكنى، رغم غرابته هذه أو بسبب هذه الغرابة، أجده نَدِيًّا على قلبى. إن التركيب المعتاد فى هذه الحالة هو أن نقول شيئا كهذا الذى سأقوله الآن أو يشبهه: "وهى كانت إن رأتنا يضحك نورها إلينا من بعيد". ذلك أن جملة الخبر لا بد أن تحتوى على ضمير أو ما يقوم مقامه يعود على المبتدإ، وكما نرى فالشاعر لم يفعل هذا، لكن وجود الضمير مفهوم من السياق، فضلا عن أنه موجود فى فعل الشرط: "رأتنا"، وفعل الشرط شيء غير الخبر، لكن يمكن القول إنه مرتبط بالخبر حتى لو لم يكن ارتباطه قويا مباشرا. وأحيانا ما تقابنا فى الشعر أشياء مثل هذه وأشدّ، لكن الموسيقى تغطى على ذلك النشوز فلا نلتفت إليه إلا مع التدقيق ومعاودة القراءة مرارا حتى إنى على طول تلك العقود التى تفصل بينى الآن وبين قراءتى لتلك القصيدة أول مرة لم أتنبه إلى هذه النكتة إلا منذ عدة ليال. ولقد أذكر قول الفرزدق فى قصيدته عن الذئب مخاطبا ذلك الحيوان المفترس:

وأنت امرؤ، يا ذئب، والغدرُ كنتما أُخَيَّيْنِ كانا أُرْضِعا بلِبَانِ

فجملة "أنت امرؤ" جملة اسمية مستقلة، ومع هذا فقد عطف الفرزدق على مبتدئها كلمة "الغدر" رغم أن تلك الكلمة تنتمى إلى جملة أخرى لا يصح أن نعطف شيئا فيها على الجملة الأولى. ولقد ضحكت كثيرا وأنا أكتشف هذا التركيب الملتوى والجميل مع ذلك سنة ١٩٨٢م، وقلت فى نفسى: منك لله يا فرزدق! إنه تركيب مثل وجهك الذى يشبه رغيف العيش المضطرب. لقد بلعناها لك مع الجرعة الموسيقية التى فى البيت فلم نتنبَّه لها بسهولة. ثم لقد اكتشفناها، فماذا بمستطاعنا أن نصنع؟ لا شيء سوى أن نسأل الله السلامة من لسانك. ألستَ القائل لمن سألك من النحاة: عَلَامَ رفعتَ اسما مجرورا؟ فقلتَ له مهددا متوعدا مكشرا عن أنيابك: على ما يسوؤك وينوؤك؟ اللهم الطف بنا مع الفرزدق! ثم ألستَ القائل أيضا لنفس العالم النحوى تواصل تهديده والزمجرة فى وجهه:

ولو كان عبد الله مَوْلًى هجوتُه ولكنّ عبد الله مَوْلَى مَوَالِيَا؟

وثم صورة أخرى رائعة بارعة فى قصيدتنا هذه العجيبة هى قول شاعرنا: "أرسلتُ عينى تنظر". إن العالم طوع بنان ناجى. إنه يعيد تشكيله على نحو غير مألوف. ترى كيف يرسل الإنسان منا عينه تنظر؟ هل هى شخص يمكننا تكليفه بأن يترك مكانه ويذهب لينظر ويأتينا بالنبإ اليقين؟ اللهم إن هذا لهو السحر. ومثلها "وثب الدمع إلى عينى وغاما"، فالدمع لا يثب،

ولكن هكذا شاء ناجى أن يثب الدمع، فوثب الدمع. ولا أذكر أنى قرأت هذا قبلا عند غير ناجى. ثم إن العين هى التى تغيم، ومرة أخرى أراد ناجى أن يغيم الدمع بدل العين، فغام الدمع بدلا من العين كما أراد.

ولكن فى المقطع الحالى كلمة لم أستطع أن أطمئن إلى فك معناها، وهى كلمة "بساطا" من قول الشاعر مخاطبا دار الحبيبة:

أين ناديكِ؟ وأين السُّمَّرُ؟ أين أهلوكِ بسَاطًا ونَدَامَى؟

ترى هل حسب ناجى أن "بساطا" جمع لـ"بسيط" بمعنى "منبسط" إلى من يسامره، فهو يتساءل: أين أهلوكِ حين كانوا منبسطى النفوس، متطلقى الألسن، يتنادمون ويقضون أوقاتا سعيدة ممتعة؟ لكن هذا المعنى لا تذكره المعاجم. ومع هذا فقد يصحّ ألا نخر على ما تقوله المعاجم صُمًّا وعُمْيًا وبُكْمًا فى كل الأحوال. لكن هل يصح أن تُجْمَع الصفة: "فعيل" على "فِعَال" إذا كانت بمعنى "مفعول" وليست صفة مشبهة؟ هذا هو مربط الفرس. إننا نقول: "كريم– كِرَام، عظيم– عِظَام، ثقيل– ثِقَال، خفيف– خِفَاف، بطين– بِطَان، خَمِيص– خِمَاص، بطىء– بِطَاء، سريع– سِرَاع، شديد– شِدَاد، مريض– مِرَاض، طويل– طِوَال، قصير– قِصَار، ضعيف– ضِعَاف، ظريف– ظِرَاف، رقيق– رِقَاق، غليظ– غِلَاظ، عريض– عِرَاض، سمين– سِمَان"، وهذه صفات مشبهة، لكننا لا نقول: "طعين– طِعَان، جريح– جِرَاح، قتيل– قِتَال، كسير– كِسَار، طريد– طِرَاد، سليق– سِلَاق، حميد– حِمَاد، قشيب– قِشَاب، ظنين– ظِنَان، دفين– دِفَان"، إذ "الطعين" هو المطعون، و"الجريح" هو المجروح، و"السليق" هو المسلوق... وهلم جرا.

ويسمى ناجى بيت الحبيبة بـ"الوَكْر"، والمقصود "وكر الطائر"، وليس الوكر الذى يرتبط فى أذهاننا الآن بالمجرمين الذين يختبئون بعيدا عن أنظار الشرطة وملاحقة القانون. وذلك الوكر كان يضم تحت جناحَىْ حنانه أليفين متحابين يقضيان أوقاتهما فى هناءة وابتهاج، ثم طارت الأليفة، فطارت البهجة معها، ولم يعد هناك معنى للحياة، التى يمكن القول بأن الشاعر قد رمز إليها بالسماء، واستحالت الأيام فى عين أليفها المهجور صُفْرًا كأوراق الخريف، وصارت تنوح كرياح الصحراء. وفى الخريف تصفرّ أوراق الأشجار وتسقط، والصحراء كلها تقريبا رمال صفراء قلما ينبت فيها شيء، وإن نبت فإنه لا يدوم إلا ريثما يجفّ، والصفرة لون يوحى بالمرض وبالموت، وفى الموت تنوح النائحات.

وفى نهاية القصيدة يناجى الشاعر ركنه الحانى ومغناه الشفيق، وهو بيت الحبيبة، الذى يصفه بأنه ظلال الخلد التى تقيه من هَجِير الحياة حين ابتعدت عنه أليفته فصار عانيًا طَلِيحا، أى كسيرا مضعضعا، إذ طال الطريق عليه، طريق العناء والشقاء، فعاد إليه آملا فى أن يجد فيه الراحة، لكنه لم يجد سوى مزيد من العناء والتضعضع حيث لم ير هناك إلا الذكريات المؤلمة والوحشة القاتمة والحرمان الممض. لقد انتقلت الحبيبة منه، فهجرته السعادة والهناء. لقد جاء للنجوى، لكنها نجوى تفيض بالتعاسة، وأفرغ فى جوفه كأسا أرادها للسلو والنسيان، فكانت كأسا مرة أحرقت حلقه، فمضى وقد ازداد تعسا وشقاء.

الوقوف عند وصف الشاعر لدار حبيبته بـ"ركنى الحانى ومغناى الشفيق": وهنا أرى أن القلم قد اهتز قليلا فى يد شاعرنا حين وصف دار حبيبته بأنها ركنه الحانى ومغناه الشفيق وظلال الخلد للمتعب المحطم حيث ألقى على بابها جَعْبَته كغريبٍ عائد من وادى المِحَن ففارقته هنالك غربته، بينما الحقيقة أن كل شيء كان يُنْكِره ويَعْبس فى وجهه. حتى الذكريات الجميلة صارت عبئا ثقيلا باهظا، وبدلا من أن تخفف عنه غربته وآلامه ضاعفتها وزادته حسرة وتعاسة. أما "وادى المحن" فقد حاولت أن أعرف مصدرها فلم يتيسر لى ذلك، وإن كنت وجدت النص التالى فى كتاب ابن عذارى: "البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب": "ومن عجيب ما سمعناه عن مُنَاخ وادى شلف أن شيخا كبيرا من البربر حدَّثنا أنه يُعْرَف بـ"وادى المحن"، وأخذ يذكر لنا من هُزِم فيه ومن قُتِل فيه من ملوك زناتة... إلى أن قال: آخر من مات فيه زيرى بن عطية، وآخر من هُزِم فيه حماد، وبه قُتِل يوسف بن أبى حبوس...". ولكن هل يمكن أن يكون ناجى قد قرأ هذا الكتاب وأخذ منه هذا التعبير؟ أستبعد ذلك، إذ لا تَقَاطُع بين اهتماماته وبين مثل ذلك الكتاب وما يحتويه من موضوعات.

وأيا ما يكن الأمر فأغلب الظن أنه يقصد بـ"وادى المحن" حياته، فقد رأينا كيف لم تَدَعْ له الحياة منفذا لنسمة من الراحة، بَلْهَ السعادةَ. كما لا ينبغى أن يغيب عن بالنا أن الإنسان قد خُلِق فى كَبَد، وأن أبانا عندما أُمِرَ بالهبوط أُخْبِر أن البشر سيكون بعضهم لبعض أعداء. وبالمناسبة فقد تكررت كلمة "الوادى" فى شعر شاعرنا:

قد نأى عنى الذى يرحمُنى ... والذى يفهمُ آلامى وروحى
والذى أعبدُ منه غُرَّةً ... كَنَدَى الأزهار فى الوجهِ الصَّبِيحِ
والذى أشتَمُّ منه غاديًا ... عَبِقَ الأنداءِ فى الوادى الصَّدُوحِ

*　　　*　　　*

يا من بواديه حططتُ الرحال　　　ورَحَّبَتْ بى وارفاتُ الظلالْ

*　　　*　　　*

عجبًا لقلبٍ هِيضَ منكَ جناحُهُ　　　وجرى به نصلُ الندامة يذبحُ
ومضى الحِمَامُ يدبُّ فيه، فإن جرت　　　ذكراك طار إليك وهو مجنَّحُ
لهفى على الناقوس بين جوانحي　　　وعلى بقية هيكلٍ لا تصلحُ
لا فرق بين أنينه ورنينه　　　وصداه فى وادى المنيَّة أوضحُ

عودة إلى نقد طه حسين لشعر ناجى: وعن بيت ناجى الذى يخاطب فيه منزل الحبيبة:

فيك كَفَّ الله عنى غربتى　　　ورسا رَحْلِى على أرض الوطنْ

يكتب د. طه حسين ما يلى: "وهو فى قصيدة أخرى يقول: "ورسا رحلى على أرض الوطن"، والرحل لا يرسو، وإنما يُحَطّ، وقد حطه الشاعر نفسه فى مكان آخر، إنما ترسو السفن. وأظن أنَّ الملاح التائه يعرف ذلك، وإنْ كانت سفينته لم تَرْسُ بعد". وليس هذا بنقد، وإلا كانت اللغة مجرد ألفاظ تُحْفَظ بمعانيها الأصلية عارية عن المجاز. وعلى هذا يمكن أن ينتقد المنتقدون استعمال الفعل: "أخذ" مثلا فى المعانى التالية، وكلها وردت فى القرآن الكريم وخرجت عن معناه الأصلى، وهو التناول باليد، فقال تعالى: "وَأَخَذْتُمْ عَلى ذلِكُمْ إِصْرِى" (آل عمران/ ٨١)، أى قبلتم عهدى، وقال عز شأنه على لسان إخوة يوسف للعزيز: "فَخُذْ أَحَدَنا مَكانَهُ" (يوسف/ ٧٨)، أى احبسه، وقال ﷻ: "وَكَذلِكَ أَخْذُ رَبّكَ إذا أَخَذَ الْقُرى" (هود/ ١٠٢)، أى عذبها. وهذا مجرد مثال مما أورده ووضحه ابن قتيبة فى كتابه: "تأويل مشكل القرآن". كذلك ما أكثر ما توصف الجبال والأدواح فى اللغة العربية بالرُّسُوّ فوق الأرض وفى باطن الأرض، والجبال والأدواح ليست سفنا، بل لا تغادر موضعها أصلا. و"الرُّسُوّ" هنا معناه الاستقرار والتمكن. بل إن الشرف كثيرا ما يوصف بالرسوّ، وهو ليس سفينة ولا جبلا ولا دوحة. وهذا كله مجاز، وبدون المجاز تصبح اللغة قرعاء. وفى كتاب "الحيوان" للجاحظ يقول الشاعر:

تركوا جارهم يأكله ضبع الوادى، ويرميه الشّجرْ

مستعملا "الأكل" للضبع، والضبع إنما يفترس، وهو ما يمكن أن يثير اعتراضا على البيت بتجاهل ما هو معروف من أن "الأكل" أعمّ، فيدخل فيه "الافتراس" دون مشاكل.

صور قصيدة "العودة" فى رأى د. مندور: وفى موضوع الصور فى قصيدة ناجى يقول د. مُحَّد مندور فى فصل "الشعر والوجدان الفردى" من كتاب "فن الشعر": "وفى الحق إن أروع تجديد نلمحه فى شعرنا المعاصر ويميزه عن شعرنا التقليدى إنما هو المنهج الرمزى فى التعبير، أى تفضيل الصورة دائمًا على التعبير المباشر والقصد إلى الإيحاء أكثر من القصد إلى الإبانة والإفصاح. وفى هذا يفترق التعبير الرمزى افتراقًا دقيقًا عن التعبير الكلاسيكى، الذى كان يكره الغموض والإبهام، ويرى أن كل ما يدرَك بوضوح يسهل التعبير عنه بوضوح. ومن المؤكد أن الرمزية السليمة لا يرجع ما فيها من إبهام إلى غموض فى الإدراك أو فى الرؤية الشعرية، وإنما يرجع إلى فلسفتها الشعرية التى ترى أن وظيفة الشعر هى الإيحاء بحالات نفسية مركَّبة لا يسهل دائمًا تحليلها إلى عناصرها الأولية. بل إننا حتى لو نجحنا فى هذا التحليل لن نستطيع بفضله نقل العدوى بتلك الحالة النفسية المركَّبة من نفسنا إلى نفوس الآخرين. وذلك لأن كل مركَّب توجد فيه خصائص ناتجة عن التركيب نفسه وليست موجودة فى العناصر المكوِّنة لهذا المركَّب. وفى مثل هذه الحالات لا يكون أمام الشاعر وسيلةٌ ناجحةٌ غير وسيلة الإيحاء عن طريق الصورة والرمز. ومن المؤكد أن الذى يطربنا ويُشجينا ويهزُّ وجداننا فى قصيدة مثل قصيدة "العودة" لشاعرنا الكبير المرحوم الدكتور إبراهيم ناجى إنما هو الإيحاء القوى عن طريق الرمز والتصوير البيانى...

وبالرغم من روعة هذا المذهب فى طرائق التعبير الشعرى فإنه لم يرُقْ بالبداهة لأنصار الشعر التقليدى فى أدبنا المعاصر على نحو ما رأيناه لا يروق لأنصار المذهب الكلاسيكى فى الغرب. فمنذ عهدٍ قريب كتب الشاعر عزيز أباظة مقدمة لديوان "أصداء الحرية" للأستاذ عبد الله شمس الدين امتدح فيها الصياغة التقليدية لتلك الأصداء، وانتقد فى عنفٍ التعبيرات الجديدة فى شعرنا المعاصر، وضرب لها الأمثال فى قولهم: "الأنين المشنوق"، و"الحزن الراقص"، و"الصمت المقْمِر"، و"الشمس المعربدة"، و"اللانهائية الخرساء" دون أن يبيّن أساس نقده، مع العلم بأنه إذا كان هذا النقد مبنيًّا على أساس فلسفة الشعر فإنه مردود بما أوضحناه من أن الشاعر قد يجد فى نفسه حالاتٍ نفسيةً عميقة مركبة لا سبيل إلى التعبير عنها غير سبيل الرمز

والإيحاء. وأما إذا كان النقد مستندًا إلى أساسٍ لغوى فإننا نراه أيضًا مردودًا لأن الرمزية فى التشبيهات والمجازات والاستعارات لا تعتبر خرقًا لأصول اللغة، بل ولا لعلم البيان العربى التقليدى ذاته. وذلك لأنها تقوم فى الرمزية على علاقة بين المشبه والمشبه به، ولكن العلاقة هنا لم تَعُدْ فى الشكل الخارجى بل فى الوقع النفسى لِطَرَفَى التشبيه حتى ولو كان هذان الطرفان ينتميان إلى مجالَيْن مختلفَيْن من مجالات الحواس كأن يكون أحدهما من مجال المرئيات، والآخر من مجال المسموعات أو من مجال المشموم ما دام كلٌّ منهما ينتمى إلى صفحة النفس ويؤثر فيها تأثيرًا متشابهًا هو أساس المجاز. فالسكون مثلًا من مجال السمع، وأشعة الشمس من مجال البصر، ولكن السكون قد يثير اطمئنانًا وبهجة فى النفس يشبهان ما يثيره فيها ضوء الشمس، وعندئذٍ يحقُّ للشاعر أن يصف هذا السكون بأنه مشمس بجامِع وحدة الوقع النفسى دون أن يكون فى عمله هذا خروج على أصول اللغة أو أصول البيان. وإذن فالرمزية من الناحية اللغوية إنما تستند إلى أصلٍ ثابت فى لغتنا وفى لغات العالم جميعها، بل إلى الأصل الذى أَثْرَتْ بفضله جميعُ اللغات واكتسبت وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء بالوسائل القديمة البالية.

وأَصْدَقُ مِنْ نقد الشاعر عزيز أباظة وأدقّ حسًّا وأكثر اعتدالًا ذلك النقد الذى وجَّهه الرائد عبد الرحمن شكرى إلى الرمزية فى إحدى مقالاته بمجلة "أبولو" عندما رأى شعراء تلك الجماعة يُسْرِفون أحيانًا فى الصور الرمزية على نحوٍ يصيب تلك الصور بالتناقض حينًا، وبالتزاحم حينًا آخر مما يضرُّ بالرؤية الشعرية على نحو ما يسيء النبات بعضه إلى بعض إذا ازدحم فى بقعة محدودة من الأرض.

وثَمَّةَ نقدٌ آخر يُوجِّهه معظم النقاد العالميين أحيانًا إلى الرمزية، وهو الغموض المسرف الذى يستحيل معه الرمز إلى لغز، وإن كان مثل هذا النقد يخضع للنسبية إلى حد بعيد. فنحن قد نحسُّ بالغموض الكثيف مثلًا فى عدد من قصائد مالارميه وتلميذه الكبير بول فاليرى، ولكننا نرى النقاد يختلفون أحيانًا كثيرة اختلافًا بَيِّنًا حول بعض القصائد لهذين الشاعرين الكبيرين. ونستطيع أن نضرب مثلًا لذلك بقصيدة شهيرة لمالارميه عنوانها "البعث" حيث يقول:

لقد طرد الربيعُ الشاحبُ فى حزنٍ
الشتاءَ الضاحى،
وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطَّى العجزُ فى تثاؤب طويل.

* * *

إن شفقًا أبيضَ يبرد تحت جمجمتى،
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبرٌ قديم،
وأهيم حزينًا خلف حلمٍ غامضٍ جميل،
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له،
ثم أخرّ منهوك العصب بعطر الأشجار،
وأحفر برأسى قبرًا لحلمى،
وأعضُّ الأرض الساخنة التى تنبت النرجس

* * *

وأغوص منتظرًا أن ينهض عنى الملل،
ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ
حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس.

ففى هذه القصيدة يرى بعض النقاد أن الشاعر قد بلغ فى رمزيته حد الغموض الكثيف الذى استحال فيه الرمز لغزًا، وبعدت المسافة على الإيحاء القريب المدخل، وذلك بينما يرى نقادٌ آخرون أن القصيدة لا غموض فيها بالرغم مما يبدو من أنه يعكس فيها الأوضاع ويقلب المواضعات، إذ بطول التأمل فيها لا نلبث أن نحسَّ بأن الشاعر قد نجح نجاحًا رائعًا فى خلق ذلك الجو النفسى الذى يَشِيع فى روحه ويود أن ينقله إلينا أو يوحى به، وهو جو الملل المتجانس مع جو الشتاء حتى ليلوح له ذلك الشتاء ضاحيًا، بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه قبرًا لأحلامه، ويعضُّ الأرض الساخنة التى تنبت النرجس. وعلى الرغم من كل ذلك لا يفقد الشاعر أمله، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام، والعصافير ترفرف فى ضوء الشمس. ولعله الربيع الناهض، ولعلها القدرة تثب مكان العجز المتمطى".

والواقع أن قصيدة ناجى تخلو من الاتجاه الذى يصفه د. مندور، وهو اتجاه تبادل الحواس، بل نلمح فيها تشخيص المعانى المجردة تشخيصا بديعا يكسوها بالحياة والحركة والحيوية فتستحيل العلاقات بين عناصر الوجود شيئا آخر غير ما نعرفها، ويبدو لنا الكون على نحوٍ غَضٍّ طريف: غض طريف من الناحية الفنية حتى وإن كانت الصور التى يرسمها لنا الشاعر على هذا النحو صورا صُفْرًا موحشة يسربلها الموت والعدم حسبما رأينا فى القصيدة. وأما أن الاستعانة فى التعبير عن الفكرة بالصورة هى شيء جديد على شعرنا مثلما يوحى به كلام د.

مندور فهذا غير صحيح، إذ التعبير بالصورة منتشر فى كثير من أشعارنا القديمة منذ العصر الجاهلى.

تبادل الحواس فى نقدنا القديم: بل إن تبادل الحواس تعرفه تلك الأشعار، ونظَّر له بعض نقادنا القدامى. ومن الدراسات الحديثة التى تناولت موضوع تبادل الحواس فى شعرنا القديم بحث بالإنجليزية عنوانه "Synaesthesia in Arabic Poetry in The Pre-Islamic and Umayyad Periods" لدارسَيْن أردنيَّيْن هما د. نظمى الشلبى ود. محمود الحلحولى، وبحث آخر لباحثة أردنية أيضا هى غادة خالد أبو رمان عنوانه "تراسل الحواس فى شعر العميان فى العصر العباسى– بشار بن برد أنموذجا". وكنت قد عثرت وأنا أؤلف كتابى عن بشار على بعض أبيات له تقوم الصورة فيها على تبادل الحواس على نحو واضح. ولابن الصيرفى كتاب بعنوان "الأفضليات" يضم فصلا سماه: "تناوب الأعضاء"، وهو هو نفسه "تبادل الحواس"، استشهد فيه بأبيات تقوم الصور فيها على هذا التبادل أو التراسل أو التناوب بين الأعضاء أو الحواسّ، ومنها قول المتنبى:

وجَحْفَلٍ سَتَرَ العيونَ غبارُه   فكأنما يُبْصِرْن بالآذان

وحكى ابن الصيرفى عن نفسه أنه كان يوما مع صديق له يسيران فى الطريق، فقابلا ضريرا، فلما سمع وقع حوافر الدواب توقف وأخذ يتسمع ويتجسس بأذنه، فقال ابن الصيرفى للصديق: انظر كيف يتبصَّر هذا الضرير بسمعه. وأعرف من طلابى شابا كفيفا ذكيا كان يشرح لى كيف يعتمد على أذنيه فى إدراك ما يراه المبصرون بعيونهم. وكنت أراه، وهو جالس بجوارى فى مكتبى بالجامعة، لا يكف عن تَقَرِّى المكتب وما وُضِع فوقه من كتب وأوراق وأدوات وأكواب، ثم يفتح أدراجه ويتلمس ما فيها، كل ذلك كى يدرك ما ندركه نحن المبصرين بلمحة من أعيننا. وكنت كثيرا ما أسأله عن عالمه الإدراكى وكيف يستعيض بحواسه الأخرى عما نشاهده بعيوننا. وقد استفدت منه استفادات كثيرة عن عالم المكفوفين.

ومن "تداول الأعضاء" فى اصطلاح ابن الصيرفى أو "تبادل الحواس" فى الاصطلاح الحديث" قول ابن الفارض محولا الروائح التى تُشَمّ بالأنف إلى أحاديثَ تُسْمُع بالأذن:

أَرَجُ النّسيمِ سَرَى مِنَ الزَّوراءِ   سَحَرًا فَأَحيا مَيِّتَ الأَحيَاءِ

أَهدى لَنا أَرواحَ نَجدٍ عَرْفُهُ   فَالجَوُّ مِنْهُ مُعَنْبَرُ الأَرجاءِ

وَرَوَى أحاديثَ الأَحبَّةِ مُسْنِدًا　　　　عن إذخِرٍ بأذاخِرٍ وَسخاءِ

وقول ابن المعتز: "ترفو الظلالَ بأغصانٍ مهدَّلةٍ"، وقول ابن زيدون فى حبيبته: "وألفاظه فى النطق كاللؤلؤ النثرِ"، وقول ابن عمران الكفيف: "سقاكَ بلَحْظ مقلته مُدَاما"، وقول ابن معصوم فى "سُلافة العصر فى محاسن الشعراء بكل مصر" واصفا كتاب الشهاب الخفاجى: "ريحانة الأَلِبَّا وزهرة الحياة الدنيا": "فلله كتابُه من ريحانةٍ تنفستْ فى ليلها البارد، وعطَّرت معاطسَ الأسماع بطيب نشرها الوارد"، إذ جعل الأسماع تشم، بل جعل لها معاطس، أى أنوفا...

وأما أن النص الذى أورده د. مندور لمالارميه يخلو من الغموض فنحن لا نرافئه على هذا الحكم، ونرى أن فى ذلك الشعر تكلفا قد يعجب بعض شُدَاة الشعر لما فيه من شذوذ فى التعبير والتصوير ظنا منهم لقلة خبرتهم أنه كلما كان الشعر غامضا مستغلقا كان دليلا على العمق والسبق الذى لا يدركه كل أحد، لكنه لا يعجبنا رغم تفتحنا لكل ما هو طريف وجديد نافع لا يراد به مجرد الفرقعة لفتا للأنظار وإشباعا لنزعة النرجسية لدى بعض الأدباء. وبالمناسبة ففى شعر عدد من شعرائنا القدامى غموض لكنه ليس بهذه الكثافة الغليظة المزعجة ولا يتخذه أصحابه أسلوبا يجرون عليه فى كل أشعارهم ولا فى معظمها ولا يستغرق جانبا كبيرا من إبداعهم، بل وربما لم يقصدوه قصدا.

وبالمناسبة أيضا فإن كثيرا مما يأتينا عن النقد الغربى موجود فى نقدنا القديم: وفى كتابى: "فى الأدب المقارن– مباحث واجتهادات" طائفة كافية من النصوص ترينا أن أسلافنا قد مارسوا الأدب المقارن، وإن لم يُسَمُّوه بهذا الاسم بل كانوا يزاولونه سليقةً دون التفات إلى أنهم يصنعون شيئًا إِدًّا، فضلا عن عدم اهتمامهم بصَكّ المصطلحات. وبالمثل يجد القراء فى كتابى: "النقد الثقافى فى كتابات نقادنا القدماء مع دراسة خاصة عن نسق الفحل عند د. الغذامى" عشرات الشواهد على أن قدماءنا كانوا يتنفسون النقد الثقافى تنفسا دون أن يُحْدِثوا ضجة كالتى يبرع فى إحداثها نقاد الغرب أو يبدئوا ويعيدوا فى الحديث عن وجوب الاهتمام بالمهمَّشين والكتابات الخارجة والمتمردة وإبداعات الأقليات وكتابات النساء والأنساق الثقافية. كما بينت فى أكثر من موضع من كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث" أن أسلافنا كانوا يدركون أن إبداعات المبدعين لا يمكن أن تقوم بغير اطِّلاعهم على إبداعات السابقين والمعاصرين مما يسمى اليوم بـ"التناصّ"... إلخ. بل إن شعرنا القديم ليزخر بنصوص كثيرة متباينة

الاتجاه والطعم مما يشبه بعضُه شعرَ الكلاسيكيين، وبعضُه شعرَ الرومانسيين، وبعضه شعرَ البرناسيين، وبعضه شعر الرمزيين، وبعضه شعر الواقعيين، وكل ذلك على نحو تلقائى دون تصايح أو حرص على صوغ المصطلحات أو الزعم بأن هذا اللون أو ذاك من الشعر هو الشعر الحقيقى، وما عداه لا يصلح، بل كانت كل الاتجاهات الإبداعية تتعايش فى سماحة وسعة أفق.

بين قصيدة "العودة" والوقوف على الأطلال فى شعرنا القديم: هذا، ومعروف أن موضوع العودة إلى ديار الحبيبة بعد مغادرتها إياها مع أهلها موضوع قديم تبتدئ به كثير من قصائدنا التراثية، ويرى النقاد أن قصيدتنا هذه امتداد لوقوف الشاعر القديم على الأطلال. بيد أنه لا بد من مراعاة بعض الفوارق الفاصلة بين الأمرين: فالوقوف على الأطلال قديما لم يكن يمثل موضوعا مستقلا بذاته، بل كانت تبتدئ به بعض القصائد ويفرغ الشاعر منه فى أبيات قلائل، وسرعان ما يركب ناقته منطلقا بها فى عُرْض الصحراء كى يخفف من وقع الأحزان التى تَؤُودُه وهو واقف أمام تلك الأطلال. وفى هذه الأبيات القلائل لا يسترجع الشاعر من الماضى عادة سوى منظر الوداع: وداع الحبيبة وهى تفارق المكان مع قبيلتها إلى مكان جديد. وقد يتتبع الظعائن فوق ظهور الإبل وهن يمضين بعيدا مع قبيلتهن إلى حيث الماء والمرعى الجديدان كما فى معلقة زهير مثلا. أما هنا فليس سوى موضوع العودة الذى لا ينتهى منه الشاعر فى عدة أبيات بل يستغرق قصيدة كاملة.

كذلك فالمنزل فى الشعر القديم هو المكان الذى كانت تقيم فيه القبيلة خيامها ثم قوضتها وانطلقت فى الصحراء تبحث لها عن مَرْعًى وماءٍ جديدين بدلا من المرعى والماء اللذين نضبا. أما المنزل فى قصيدتنا فهو منزل حجرى كانت تسكنه الحبيبة مع أسرتها، ثم لسبب لم يذكره الشاعر تركتْه وذهبتْ لا ندرى أين. وهذا المنزل لا يمكن تقويضه كالخيمة بل يبقى فى موضعه لعقودٍ طِوَال. فها هنا إذن منزل قائم، لكن بدون سكان ينشرون فيه الأنس، وقد خيم عليه العنكبوت. فليس ها هنا من ثم أطلال كما فى الشعر القديم، وإن كان الشاعر قد استخدم للمنزل مرة، مستغربا استقباله الجامد غير المرحِّب، عبارة "الطلل العابس" على سبيل المجاز طبعا مثلما استخدم لنفسه على سبيل المجاز أيضا كلمة "الخيال" لا الشخص ولا الإنسان.

وبالمناسبة فالأطلال والرسوم فى شعرنا القديم هى مجرد آثار تافهة بل مضحكة تركتها قبيلة الحبيبة وراءها فى المكان ومضت، لكنها عند الشاعر العاشق أشياء غالية تهز كيانه هزا،

ومنها مثلا دائرة محفورة فى الأرض كانت تحيط بالخيمة حتى إذا نزل المطر أخذته بعيدا فلم يتسرب إليها ويفسد أمر قاطنيها. وهذه الدائرة المحفورة تسمى: "النُّؤْى". ومنها أيضا بَعْر النوق والمِعْز التى تملكها القبيلة واستاقتها معها وبقيت فضلاتها، تلك الآثار التى تبعث على الاشمئزاز، لكن الشاعر يحولها إلى عنصر فنى جذاب فى لوحته الوصفية للمكان المهجور. ومنها بعض قطع الحبال الذائبة التى لم تعد ذات نفع والتى كانت تُرْبَط بها الجمال مثلا. أما هنا فمنزل كامل لم يتغير منه شيء سوى أنه لم يعد مقطونا بل سيطرت عليه الوحشة ونسج عليه العنكبوت خيوطه. وإذا كانت الأطلال فى القديم مسرحا للغزلان والظباء مثلا يذهبن ويجئن فيها فإن الغزلان والظباء لا مكان لها فى مدننا، علاوة على أن المنزل كان لا يزال قائما. وحتى لو انهدم المنزل فلن تُرَى فيه غزلان ولا ظباء بل حجارة وأنقاض وأكوام قُمَامَة وقطط وكلاب وثعابين، وبنات عرس كذلك.

ومن الفروق أيضا أن الشاعر فى موضوع الوقوف على الأطلال كثيرا ما يستوقف صاحبه أو صاحبيه أو أصحابه الذين يرافقونه فى سفره ويمرون معه بموضع ديار الحبيبة التى خلت منها ومن قبيلتها، سائلا إياهم أن يساعدوه ويبكوا معه حتى يخففوا عنه لوعة الآلام بمشاركتهم الوجدانية له. أما هنا فليس سوى الشاعر وحده دون صاحب أو رفيق. كذلك كان مرور الشاعر القديم بأطلال حبيبته يتم مصادفة، أو هكذا تبدو الأمور، أما هنا فقد ذهب الشاعر قاصدا عامدا إلى بيت حبيبته التى كانت تسكنه مع أسرتها ظنا منه أن مشاهدته لبيتها السابق واسترجاعه لذكرياته معها من شأنه أن يُرَوِّح على قلبه، وإذا به يفاجأ بنيران لوعة الحب القديم لا تزال متأججة فى عنفوان.

"فى الصيف" لطه حسين

التعريف بالكتاب: كتاب "فى الصيف" هو كتاب من كتب الرحلات يتكون من عشرين فصلا متفاوتة الطول. وقد كتب طه حسين هذه الفصول عن رحلته إلى فرنسا صيف سنة ١٩٢٨م، وإن كان الكتاب قد انتظر فى الأدراج حتى ظهر سنة ١٩٣٣. وفى هذا الكتاب يتحدث طه حسين عن نفسه وأسرته حين ذهبوا يصطافون فى فرنسا فى ذلك التاريخ. كما يتحدث عن المتاحف والملاهى والمسارح والشواطئ والغابات والجبال والثلوج والعيون والينابيع هناك، وعن باريس، وعن الفرنسيين فى بلادهم وفى مصر، وعن البيت الذى كان يسكن فيه عندما كان يطلب العلم فى العاصمة الفرنسية وما طرأ عليه من تطورات، وعن المذيا ع وما تركه فى نفسه هذا الاختراع الجديد آنذاك، وعن الجو الثقافى فى فرنسا وفى باريس على نحو خاص، وعن الكتب والصحف التى تصدر فى بلاد الفرنسيس والمقارنة بينها وبين نظيرتها فى مصر، وعن زيارته لإقليم الألزاس الذى كان متنازَعا عليه بين ألمانيا وفرنسا وحضوره هناك صلاة أُدِّيَتْ مرة بلغة الجرمان ومرة بلغة الفرنسيين وعبر عن سعادته بحضورها، وعن وفاة رئيس وزراء مصر عبد الخالق ثروت فى فرنسا ووَقْع ذلك على زوجة الفقيد وابنه وعلى طه حسين نفسه، وتنتهى الفصول بفصل يتوجه فيه بالحديث إلى ابنه بعد أن عادت الأسرة إلى بيتها فى هليوبوليس بالقاهرة. وهو فى أثناء هذا يصف كل شىء من مرئىّ ومسموع وملموس، ويتغلغل إلى أطواء نفسه فيعرض علينا مشاعره بدقة تجاه كل ما يمر به من أشياء وتجارب وأشخاص ويسترجع بعض الذكريات الخاصة به حين كان طالبا فى الأزهر، وبعمله مدرسا بالجامعة المصرية، ويقارن بين باريس التى كان يعرفها قبلا وبين باريس التى اعتراها كثير من التطور أثناء ذلك. وفى الكتاب موضوعات أخرى كثيرة تناولها طه حسين بالوصف والتحليل وأعلن فيها رأيه.

أهمية قراءة الكتب المقدسة فى الأديان الأخرى: وأحب أن أبتدئ بتحليل بعض ما قال د. طه وإبداء رأيى فيه. ومن ذلك حديثه عن قراءته للكتاب المقدس على ظهر السفينة. وهذا أمر عادى، لكنه لا يكتفى بهذا بل يدعو إلى أن يقرأ كل أهل دين كتب أهل الأديان الأخرى وألا يمنع أى أهل دين أحدا من أهل الأديان المغايرة من قراءة كتابهم. وهذا نص ما قال: "ليس من الضرورى ولا من المحتوم أن تكون حَبْرًا أو قِسِّيسًا أو شيخًا من شيوخ الأزهر

لتقرأ فى التوراة أو الإنجيل أو القرآن، وإنما يكفى أن تكون إنسانًا مثقفًا له حظٌّ من الفَهْم والذوق الفنى لتقرأ فى هذه الكتب المقدسة، ولتجد فى هذه القراءة لذة ومتعة وجمالًا".

لكن هل نسى د. طه أن أهل كل دين كانوا وما زالوا يقرأون كتب غيرهم من أصحاب الديانات الأخرى كما يقرأون كتبهم هم؟ ومع هذا فنحن نوافقه على أن الإنسان المثقف ينبغى أن يحرص على معرفة ما عند أهل الأديان الأخرى كى تتسع إنسانيته وترحب ثقافته ويفهم أن الله خلق الدنيا على سُنَّة الاختلاف والتبايُن بما فى ذلك اختلاف الأديان واختلاف كتبها المقدسة. وفضلا عن ذلك فالقراءة فى حد ذاتها متعة ما بعدها متعة، وبخاصة إذا كانت فى الكتب المقدسة لدى الآخرين، فبقراءتها نتعرف إلى ثقافة الآخرين الدينية وكيف ينظرون إلى الحياة وكيف يعتبرون القيم الأخلاقية، إلى جانب وجوه الشبه بيننا وبينهم ووجوه الاختلاف. وهذا كله يعيننا على التعامل الصحيح معهم واجتناب ما يسوؤهم ويؤذيهم. وليس معنى هذا بطبيعة الحال المناداة بأن يساوى المتدين بين كتابه السماوى وكتب الآخرين، وإلا لم يعد للدين من معنى، بل معناه أن نتعرف إلى ما عند الآخرين ونفهمه ونؤمن بحقهم فى العيش معنا على هذه البسيطة وفى الإيمان بما يرون أنه هو الدين الصحيح مثلما لنا الحق فى ذلك. فالدنيا أوسع من أن نتعادى فيها ونتحارب لهذا السبب، وتستطيع أن تستوعبنا جميعا على أساس احترام كل منا لدين الآخر ما دام الآخر لا يسىء إليه ولا إلى دينه.

ثم يضيف طه حسين قائلا: "ليس من الضرورى ولا من المحتوم أن تقرأ فى هذه الكتب المقدسة مدفوعًا إلى القراءة فيها بهذا الشعور الدينى الذى يملأ قلب المؤمن فيُحبِّب إليه درس آيات الله ويُرغِّبه فى تدبرها والإنعام فيها، بل تستطيع أن تنظر فى هذه الكتب نظرة خصبة منتجة، وإن لم تكن مؤمنًا ولا ديَّانًا. ففى هذه الكتب جمالٌ فنى أظن أنه يستطيع أن يستقلَّ عما فيها من مظاهر الدين والإيمان. أليس فيها ما يمسُّ عواطف النفس فيبعث فيها الرحمة والحنان، ويملؤها طمأنينة ودَعَة، ويثير فيها الغضب والسخط، ويملؤها نفورًا واشمئزازًا؟ ثم أليس فيها من الصور الفنية الخالصة ما يستطيع أن يثير إعجابك لنفسه لا لأى شىء آخر؟ وهذا القَصَصُ الساذَجُ الحلو، وهذه العظات والعِبَر التى تُستخلصُ منه، وهذه الألوان من التصوير الذى يتحدث إلى العقل الإنسانى وإلى القلب الإنسانى أحاديثَ تلائم ما اكتنفهما من الأطوار المختلفة والظروف المتباينة، كل ذلك يكفى لأن يحبِّب إليك القراءة فى التوراة والإنجيل والقرآن، تلتمس فيها اللذة والمتعة والجمال والفن وإرضاء الذوق، وإن لم تكن من الأحبار ولا من الرهبان ولا من القسيسين ولا من الشيوخ ولا من طلاب الدين والإيمان...". ونحن معه

أيضا فى معظم ما يقول هنا، ولكن لا يفوتنا النص على أن استخدام د. طه حسين لكلمة "دَيَّان" بمعنى "متدين" هو استخدام فى غير موضعه، إذ "الديان" هو الله سبحانه، أما البشر فالمتدين منهم يوصف بأنه "دَيِّن".

المعابد الدينية بوصفها آثارا فنية: ثم يمضى د.طه قائلا: "وما رأيك فى هذه البِيَع والكنائس والمساجد والمعابد التى أتقن الفنيون إقامتها وتنسيقها، وجعلوها آياتٍ فنيةً فى العمارة والنقش والتصوير؟ أتظنها مقصورة على الذين يقيمون الصلاة فيها، ويتوسلون فيها إلى آلهتهم بالوسائل المختلفة؟ أم هى إلى ذلك متاع مباح للذين يستطيعون أن يذوقوا الفن ويحبُّوه، ويلتمسوا درسه وفهمه وتحليله؟ أترى أنه لا يجوز لغير المسلم أن ينظر إلى مسجد أو يدخله، ولا لغير المسيحى أن يتوسَّم كنيسة أو يتأمَّلها، وأن الحكومات القائمة آثمة حين تبيح هذه المساجد والكنائس لطلاب الفن غير المسلمين والنصارى؟ كلَّا، إن هذه الحكومات تأثمُ وتُجْرِم حين تقصر هذه المساجد والكنائس على الذين يريدون أن يقيموا فيها شعائرهم الدينية، وتُقْصِى عنها الذين يريدون أن يقيموا للفن شعائره أيضًا...

وسَلْ شيوخ الأزهر وكثرة القسس والرهبان عما فى المساجد والكنائس والأديرة من الجمال الفنى، فلن تجد عندهم غَنَاءً. وأنا أراهن على أنك لن تجد بين شيوخ الأزهر من يستطيع أن يؤرِّخ الأزهر نفسه من الناحية الفنية، فضلًا عن غيره من المساجد، وفضلًا عن تذوق هذه الناحية الفنية وتكوين رأى فيها. حِيلَ بين شيوخ الأزهر وبين هذا. وأتيح هذا، لا أقول لغيرهم من المسلمين، بل لغيرهم من النصارى وأهل الديانات والنِّحَل الأخرى. فسَلْ مدير دار الآثار العربية، وهو فرنسى مسيحى، يؤرِّخْ لك مساجد القاهرة كلها، ويحلِّل لك ما فيها من ضروب الجمال الفنى على اختلافها وتنوعها".

وليس بيننا وبين د. طه حسين أى خلاف حول الناحية الفنية من دور العبادة وأنها ينبغى ألا يُصَدّ عنها من يريد الاستمتاع بما فيها من إبداع معمارى سواء كان من أهل الدين أو من دين آخر، على أن توضع ضمانات تراعى وجوب احترام تلك الدور وما يؤدَّى فيها من عبادات. وأما مقارنته بين مشايخ الأزهر وبين مدير دار الآثار العربية فهى مقارنة خاطئة وظالمة، فالأزهريون لم يتخصصوا فى هذا المجال، ومن ثم فمن الطبيعى جدا أن يجهلوه. بل إن أمثالهم من المتعلمين خارج الأزهر كانوا يجهلونه، إذ لم تكن هناك كليات للآثار فى ذلك الوقت. وهذا هو السبب فى أن مدير الدار المذكور كان فرنسيا. وهو ما تغير الآن بعدما صارت هناك كليات للآثار والفنون الجميلة والفنون التطبيقية وما إلى ذلك، فصار مديرو

المتاحف فى مصر كلهم مصريين. كما أنه من الظلم فى ذلك الوقت مقارنة أحد من شعب من شعوب العالم الثالث بنظير له من شعب يأتى فى المرتبة الأولى من الحضارة. لكن د. طه للأسف قد تجاهل هذا كله وأقام حجته على أساس واهن. ومع هذا فمن يقرأ رحلة ابن جبير الأندلسى مثلا يجد وصفا فنيا للأعمدة والتيجان والمقرنصات والقناديل والكتابات الزخرفية فى المسجد الحرام وغير ذلك من أمور العمارة والزخرفة مع تحديد أطوال كل شيء، وأنا هنا أنقل عن الذاكرة المجردة اعتمادا على قراءتى لتلك الرحلة منذ عقود. وابن جبير مجرد مثال.

خوف المؤلف عند مغادرته مصر صيف ١٩٢٤م: ومن الموضوعات التى تضمنها الكتاب الذى بين أيدينا ما تناوله، ولكن بغير وضوح، مؤلفه فى السطور التالية: "وانقضت فى باريس وفى القاهرة أعوام كان فيها ما شاء الله من حلو الأمر ومُرّه حتى كان يوم ٥ يوليه سنة ١٩٢٤، وإذا أنا فى بورسعيد كما كنت آخر سنة ١٩١٥، ولكنى لم أكن وحدى، وإنما كان معى فى هذه المرة زوجى وابناى... كنا فى بورسعيد، وكنا نأخذ طريقنا نحو السفينة، ولكنا كنا نسأل أنفسنا: أنبلغها؟ أيُخَلَّى بيننا وبينها؟ حتى إذا عرض لنا بعض عمال الثغر يطلب الباسبور لم تشكّ زوجى ولم أشكّ أنا فى أنه يريد بأمر من الحكومة أن يَحُول بيننا وبين السفينة، ولكنه لم يفعل. فأخذْنا الزورق وصعدْنا إلى السفينة وَجِلِين، ولم نكد نبلغها حتى آوينا إلى غرفتنا فلم نفارقها إلا بعد أن أقلعت السفينة... ومضت فى سبيلها، وخرجتُ من الغرفة وصعدتُ إلى الجِسْر وأنا أتمثل فى صدق وإخلاص وابتهاج قول ذلك الشاعر القديم:

عَدَسْ! ما لَعبَّادٍ عليك إمارَةٌ   نَجَوْتِ، وهذا تَحْمِلين طَلَيقُ

مِمَّ كنت أخاف؟ ومِمَّ نَجَوْتُ؟ كنا يومئذٍ أشد ما نكون فى مصر فرقة وانقسامًا، وكانت الخصومة السياسية عنيفة مُنْكَرة، وكانت الحكومة القائمة قد أمرت بالتحقيق مع "السياسة" وكتّابها، وكانت النيابة قد دعتنى وسألتنى، فأبيتُ أن أُجيب، واضْطُرَّتْ إلى وقف التحقيق. وكانت وزارة المعارف قد تسلَّمَت الجامعة، وكانت قد ماطلت فى الإذن بالسفر، ثم أذنت كارهة. وكنت أنتظر من وقت لآخر أن تأمر النيابة بالقبض ثم السجن، وكنت أحرصَ ما أكون تلك السنة على السفر إلى فرنسا لأستريح وأُريح زوجى وابنى. فليس غريبًا أن أتنسم الهواء الطلق بكل صدرى منشدًا: "نجوتِ، وهذا تحملين طليقُ"... ذلك أنى لم أسافر هذه المرة كما تعودت أن أسافر فى لين ورضا واستبشار بالسفر، وإنما سافرت على كرهٍ من الناس،

وعلى كره من نفسى. سافرت ولو استطاعَ قومٌ لحالوا بينى وبين هذا السفر، ولأقمت فى مصر أراهم ويَرَوْنَنى، وأَغِيظهم ويَكِيدون لى" (ص١٦– ١٨).

ولتوضيح هذا الموضوع الذى لم يزد فيه طه حسين عن الغمغمة رغم ما يبدو من خطورته، إذ ذكر أنه كان يتوقع السجن ولا يتصور أن يسمح له بالسفر، نقول إن د. طه كان يمطر سعد زغلول فى مقالاته بصحيفة "السياسة" التابعة للأحرار الدستوريين بهجاء شديد ساخر يتهمه فيه بأنه يعمل ضد مصلحة الشعب ويحجر على الحرية وما إلى ذلك، فتقدم سعد زغلول رئيس الحكومة فى ذلك الوقت ببلا غ إلى النائب العام ضد صاحب هذه المقالات التى كانت تنشر بلاتوقيع، ومنها مقال بعنوان "ويل للحريةمن سعد" يقول فيه كاتبنا: "كان سعد محاربًا لأمته فأصبح الآن محاربًا للحرية من حيثهى حرية، وأصبح الآن محاربًا لكل هذا النصر الحديث. سعد وكيل الأمة فى كلشىء حتى فى قراءة الصحف. أيتها الأمة المصرية، طِيبى نفسًا، وقَرِّى عينًا.اهدئى واطمئنى، فقد قَيَّض الله لكِ رجلًا يريحك فى كل شىء. لا تطالببالاستقلال، فسعد يطالب به. لا تعشقى الحرية، فسعد يعشقها. لا تؤمنى بالله،فسعد يؤمن به. ولا تقرئى الصحف، فسعد يقرؤها".

وجرى التحقيق مع كُتَّاب "السياسة" على أساس أنه لا أحد كان يوقِّعهذه المقالات باسمه، وفى١٧ يونيو ١٩٢٤م أجرى رئيس النيابة التحقيق مع طهحسين، ووجه له اتهاما بإهانة حضرة صاحب الدولة، لكنه كلما وجه إليه رئيس النيابة سؤالا قال: "لا أجيب". ولم يجد وكيل النيابة غير إخلاء سبيله، وإنْ أرسل إلسكرتير الجامعة المصرية طالبا منه أن يأخذ عليه إقرارًا بعدم الكتابة فى الموضوعاتالسياسية بعد ذلك.

وبهذا ينجلى الغموض الذى يلف هذا الموضوع فى الكتاب. وعلى سبيل الاستطراد أقول: لو كنت مكان سعد زغلول لما اهتممت أصلا بتقديم شكوى للنيابة. فالأمر أمر تهكم فنى يخلو تماما من السب والشتم والتنقص. وطه حسين إنما كان، كما يقول، يَنْشُد الحرية. فهل كان سعد ضد الحرية؟ لقد كان له فى سياسته ما يستطيع أن يرد به على اتهام طه حسين له بالعمل لقمعها. وكان الله يحب المحسنين. وعلى سبيل الاستطراد أيضا أقول، وفى شىء من الأسى، إن البيت الشعرى الذى تَمَثَّل به طه حسين لتصوير حالته عند صعوده إلى السفينة وتحرُّكها دون أن يتعرض له أحد يمنعه من السفر قد ذكَّرنى فى حنان وشجن وشىء من الألم بصباى حين كنت ولدا صغيرا بالمرحلة الإعدادية بالأزهر، وكنا ندرس كتاب "قَطْر النَّدَى وبَلّ الصَّدَى" فى النحو لابن هشام، وكنا نحفظ هذا البيت باعتباره شاهدا على مجىء كلمة "هذا"

فى لغة بعض القبائل العربية القديمة بمعنى "الذى"، أى أن الذى تحملين أيتها البغلة هو رجل طليق لا يستطيع عَبَّاد أن يتعرض له بسوء. وصاحب البيت هو يزيد بن مفرّغ الشاعر الأموى. وأما "عَدَسْ"، فهى كلمة تقال لزجر البغال كى تسرع فى عَدْوها. وقد حفظنا الشطر الثانى من البيت على أنه "أَمِنْتِ" لا "نَجَوْتِ". وكنا فى ذلك الوقت أولادا صغارا مساكين لا ندرى ماذا يخبئه لنا القدر فى مِخْلاته، وليس فى أذهاننا شىء واضح عن المستقبل، بل كنا نعيش والسلام.

ظهور اختراع المذياع فى ذلك الوقت: ومسألة أخرى شديدة الأهمية ترينا جانبا من جوانب التطور الحضارى والثقافى وكيفية بدء هذا التطور ومظاهره والتغييرات التى أحدثها فى حياة البشر والفوائد التى جلبها فى ركابه والغايات التى يمكن أن ينتهى إليها... إلخ. وهذا التطور هو ظهور المذياع. وسوف أترك د. طه حسين يصور بقلمه البديع هذا الأمر لكى يستمتع القراء كما استمتعتُ ويتذوقوا أسلوبه الساحر كما تذوقتُ. قال: "ولكن ليس هذا كل ما طرأ على باريس أو على حَيّى فى باريس من صنوف التغيير، فقد حدث فى هذا الحى كما حدث فى غيره من أحياء باريس شىء جديدٌ لم أكن أعرفه، وقد احتجت إلى زمن طويل لأتعوده، وتركت باريس ولما تطمئن نفسى إليه، فوجدته فى غير باريس، وكأن الله قضى بأن أجده أمامى حيثما توجهت فى فرنسا فأضيق به وأحتمله على كره، وهو مستقر متسلط فى هذه الطبقة السادسة من هذا البيت الهادئ فى هذه الغرفة الضيقة المسرفة فى الضيق التى طالما قضيت فيها الساعات الطوال إلى كتاب من كتب الفلسفة أو التاريخ هادئًا مطمئنًّا، لا أكاد أسمع ضوضاء السيارات ثقيلها وخفيفها، وهو مستقرٌّ متسلط فى مدخل هذا الفندق الذى عرفته منذ عامين صامتًا شديد الصمت ساكنًا مغرقًا فى السكون، وهو مستقر متسلط فى حوانيت الباعة على اختلافها. ماذا أقول؟ بل مستقر متسلط فى المحطات حيث تعودنا ألا نسمع إلا صفيرَ القُطُر وضجيجها وصياح العمال وحَمَلة الأمتعة، وذلك هو الرَّاديو.

قد انتشر فى باريس وانتشر فى فرنسا بل فى أوروبا انتشارًا مخيفًا، كما تنتشر الأمراض المعْدِيَة أو كما تنتشر الصحف التى تنشر الأخبار والقَصَص السهل، وتباع بثمن زهيد. تجده فى غرفة البوابة، وتجده فى كل طبقة من طبقات البيوت، ولا تكاد تخطو فى باريس الهادئة المطمئنة خطوة دون أن تسمع هذا الصوت الذى لا هو بصوت الرجال ولا بصوت النساء، وإنما هو شىء بين بين، يخرج من الأنف متغنيًّا متحدثًا ممثلًا خطيبًا معلنًا مُفتنًّا فيما شاء الله من فنون الجِدّ واللهو التى تعوَّدتْها الجماعات فى البلاد المتحضرة. وقد نُظِّم أمر الراديو كما

نُظِّمت الصحف تنظيمًا ديمقراطيًّا دقيقًا مِلَاكُه السرعة والكثرة والرّخَص. فقد مضى ذلك العصر الذى كان الجمال الفنى فيه مقصورًا على الأغنياء وأصحاب اليسار، وأصبح من حق الناس جميعًا أن يتعلموا ويقرأوا ويشهدوا التمثيل ويسمعوا الموسيقى ويعرفوا أخبار الأرض كلها، وأخبار السماء إن كانت للسماء أخبار. ولا قيمة للديمقراطية إذا لم تسوِّ بين الأغنياء والفقراء فى الاستمتاع بهذه الحظوظ من لذات الحياة وآلامها.

والديمقراطية جادَّةٌ فى أداء واجبها، فهى تمحو الفروق بين الطبقات، وتجعل الناس سواسيةً ما استطاعت إلى ذلك سبيلًا. كلُّ الناس يستطيع الآن أن يقرأ الصحفَ، والصحفُ تَنَافَسُ أشد التنافس فى أن تحمل إلى الناس جميعًا من الأخبار والآثار الأدبية والعلمية والاقتصادية والتجارية أضخم مقدار وأيسره هضمًا. ولكن القراءة تحتاج إلى وقت، وهى تصرف القارئ عن كثير من الأعمال. وهناك أشياء لا يمكن أن يقرأها الناس جميعًا، وأشياء لا يمكن أن يسمعها الناس جميعًا، وأشياء لا يمكن أن يشهدها الناس جميعًا. ومن الحق على الديمقراطية أن تقرِّب هذه الأشياء كلها إلى الناس جميعًا. وقد وُفِّقت الديمقراطية بفضل العلم إلى هذا التقريب، فأصبح أشد الناس فقرًا فى فرنسا يستطيع، فى غير مشقة ولا جهد ولا انصراف عن العمل، أن يأخذ بحظه من كل اللذات التى يمكن أن تصِلَ إلى النفس من طريق السمع.

يكفى أن تشترك فى الراديو، وليس الاشتراك فيه شاقًّا ولا كثير النفقة، فتقرأ عليه الصحف مرات فى كل يوم. وإذا ذكرتُ الصحف فأنا أستعمل الكلمة فى معناها الدقيق، فتَصَوَّرْ صحيفة من الصحف وما فيها من المواد: من الأخبار والمقالات الأدبية والعلمية والقصص وأنباء السوق والبورصة وأخبار البلاد الأجنبية وكل ما يمكن أن تشتمل عليه صحيفة خليقة بهذا الاسم، واعلم أن هذا كله يُتْلَى على المشترك فى الراديو مرة على الأقل فى كل يوم. ثم ليس الأمر مقصورًا على هذا، وإنما يحمل الراديو إلى المشتركين فيه ما يكون فى الملاعب ودور الموسيقى واللهو من تمثيل وعزف وغناء ومرح، ذلك كله دون أن يتكلف المشترك من المشقة إلا إدارة زرّ من أزرار الكهربا. فإذا سئم أو ملَّ أدار الزر مرة أخرى فيقطع الصوت ويعود الهدوء. قد أثَّر هذا فى الطبقات الفقيرة التى كان من العسير عليها جدًّا أن تختلف إلى الملاعب ودور اللهو وإلى المحاضرات ومعاهد العلم أو أن تجد من الوقت ما يمكِّنها من القراءة والأخذ بحظ من الثقافة العامة.

قد أثَّر هذا فى التقريب بين الطبقات من ناحية، وفى نشر الثقافة وإلغاء المسافات بين الأمم من ناحية أخرى، فتستطيع أن تفهم أمر هذه الخادم التى أخبرتْنى بأنها إذا كان الليل آوت إلى سريرها، وأشعلت سيجارتها، واستلقت تدخن وتسمع لهذا الراديو، وهى تستفيد من هذا كله، وتستطيع أن تحدثك الآن عن الكتَّاب والشعراء والعلماء والموسيقيين، وهى تعتقد أنْ ليس بينها وبين غيرها فرق فى تصور الأشياء والحكم عليها. أما أن هذه الأداة الجديدة من أقوى أعوان الديمقراطية على نشر الثقافة والمساواة فشىء لا شك فيه، ولكن من يدرى؟ لعل هذه الأداة الجديدة من أشد الأشياء خطرًا على الديمقراطية نفسها. فهى تنشر المساواة والثقافة بغير حساب وفى غير تقدير، وهى لا تدرى أين تُلْقِى ما تُلْقِى من البذور، وهى لا تعلم مقدار استعداد المستمعين لها لإساغة ما تنقل إليهم من المواد، وهى توشك بإسرافها فى نشر المساواة أن تكون أداة للشيوعية، وتوشك بإسرافها فى نشر الثقافة أن تكون أداة للغرور. وكذلك تخلق الديمقراطيةُ والعلمُ من الأشياء والأدوات ما هو عدوٌّ للديمقراطية والعلم.

ولكنَّ لهذه الأداة الجديدة نواحِى لا تخلو من فكاهة وجِدٍّ. فتَصَوَّرْ خطيبًا من الخطباء أو ممثلًا من الممثلين أو أستاذًا من الأساتذة يتحدث أو يخطب أو يمثِّل، وهذه الأداة تنقل عنه ما يقول إلى أطراف من الأرض يجهلها هو ويجهلها غيره من الناس، وتَصَوَّرْ موقع خطبته أو درسه أو تمثيله فى نفوس الذين يستمعون له وهم بين معجَب وساخط ومُزْدَرٍ، أما أنا فأتمنَّى لو وُفِّق العلم إلى أن يردّ إلى الخطيب والأستاذ والممثل الآثار المختلفة التى يُحْدِثها فى نفوس المستمعين إليه، إذن لأَحْجَمَ كثير من الخطباء والممثلين عن التحدث إلى هذه الأداة. وماذا عسى كان يقول المرشال فوش أو وزير الحربية الفرنسية لو رَدَّت إليهما هذه الأداةُ، يوم كانا يخطبان فى حفلة من حفلات مدرسة الهندسة، ما كان يقول ابناى وهما يستمعان لهما، وما كانا يتبادلان من رأى فى أصواتهما وأنغامهما، وما كان يطلبان إليهما من صمت سريع؟ بل ماذا عسى كان يقول هذان الخطيبان لو رَدَّت إليهما هذه الأداة ما كان يلقاهما به الاشتراكيون والشيوعيون من ألوان السخط والنقمة والوعيد؟ على أن لهذه الأداة يدًا عندى! فكثيرًا ما استمعتُ لصحيفتها التى كانت تتلوها فى المساء، وكثيرًا ما نقلتْ إلى من أخبار مصر ما لم أكن أنتظر أن أظفر به إلا بعد أيام حين تصل إلى الصحف المصرية" (ص٢٨– ٣١).

هذا ما كتبه طه حسين عن المذياع لدن ظهوره، وكان أيامها فى باريس. وأغلب الظن أنه لم يدخل مصر فى نفس التوقيت، وبخاصة أنه لم يكن لدينا فى سنة ١٩٢٤م دار إذاعة أصلا يلتقط منها المذياع ما تبثه، إذ دائما ما تكون الدول المتخلفة متأخرة عن الدول المتقدمة

أشواطا. وقد ظهر التلفاز فى أمريكا مثلا قبل ظهوره فى مصر بعدة عقود. ثم إن انبهار طه حسين بالمذيا ع وحديثه الطويل عنه وعن مزاياه ومعايبه لا يمكن أن يقع إلا إذا كان المذيا ع شيئا جديدا عليه تماما. وإليكم ما عثرت عليه فى مادة "البث الإذاعى" بـ"الويكيبيديا" العربية عن هذا الموضوع: "بدأ البثالإذاعى مطلع العشرينات من القرن العشرين فى الكثير من البلدان، ففى كندا انطلق أول بث نظامى عام ١٩٢٠، وفى أستراليا افْتُتِحَتْ أول محطة فى ملبورن Melbourne عام ١٩٢١، وفى إنكلترة أُحْدِثَتْ شركة البث البريطانيةBBC عام ١٩٢٢، وفى فرنسا بدأ أول بث منتظم، وكان من برج إيفل Eiffel، فى العام نفسه. وتزامن ذلك أيضًا مع بداية البث فى الاتحاد السوفييتى السابق. ومع نهاية عام ١٩٢٣ كانت قد أُسِّسَتْ محطات بَثٍّ إذاعى فى كل من بلجيكا وتشيكوسلوفاكيا السابقة وألمانيا وإسبانيا، ثم فى فنلندا وإيطاليا فى عام ١٩٢٤، والنرويج وبولونية والمكسيك واليابان فى عام ١٩٢٥، والهند فى عام١٩٢٧، ثم بقية الدول تباعاً".

ويلاحظ القارئ أن د. طه حسين لم يستعمل لتلك الأداة الجديدة إلا كلمة "راديو"، ولم يقل: "المذيا ع" ولا "الإذاعة". ذلك أننا لم نكن قد عرفنا بعد فى بلانا ذلك الاختراع العظيم، فكيف يمكن أن يكون له اسم عربى فى لغتنا، ونحن لم نره بعد، فضلا عن أن نستورده ونستعمله؟ إن طبيعة الأمور تقتضى أن نعرف هذه الآلة أولا ونستعمل لها اسمها الأجنبى ثانيا مدة إلى أن نفيق من السَّكْرة فيفكر الغيورون على اللغة الحريصون على إغنائها فى التوصل إلى تسمية عربية لها. وبطبيعة الحال لن يصل العرب إلى التسمية المطلوبة مرة واحدة، بل سوف يقترح كل مهتم بهذا الموضوع اسما يراه هو الاسم الجدير بأن يُطْلَق عليها، وبقدر انتشار استعماله يكون الرجاء كبيرا فى أن يكون هو الاسم الذى يطلق عليها. ولتقريب الأمر فلدينا الآن "الإنترنت والنت والشبكة العنكبوتية والشنكبوتية" ثم جئت أنا واخترت أن أسميه: "المِشْبَاك" بصيغة اسم الآلة، ووَقْعُها فى الأذن وعلى النفس مقبول إن لم يكن جميلا. والزمن وحده هو الكفيل بإنجاح إحدى هذه التسميات أو اثنتين منها مثلا. ونحن ما زلنا حتى الآن نستخدم كلمات "التليفزيون والتليفيشن والتلفاز والرائى والمرناء والمرناة"، وإن كنا فى العامية نقول: "التليفزيون" بينما الحريصون منا على نقاوة اللغة يستخدمون فى كتابتهم: "التلفاز أو المرناء أو الرائى".

الشىء الثانى أننى أوافق د. طه على كل ما عرضه من فوائد المذيا ع. بل لقد نسى أن يذكر من بين تلك المزايا التسلية وإزالة الشعور بالوحشة وقلة الجهد الذى يبذله الشخص فى

تحصيل ألوان الثقافة منه. ومن فوائد المذياع أيضا أنك تستمع فيه مثلا إلى الأغانى، التى تهدهد الروح وتُبَلْسِم الجراح. ومنها كذلك إذاعة الصلوات الأسبوعية فتربط الناس بدينهم بما فيهم من لا يهتمون بالذهاب إلى دور العبادة. لكنى لست مع طه حسين فى زرايته على هذه الآلة الجديدة أنها تنشر الثقافة لمن لا يستحقونها أو لا يفهمونها، إذ إن هذا يقع لكل أداة من أدوات نشر الثقافة من خُطَب أو وعظ أو كتب أو ندوات... إلخ. ولَخَيْرٌ أن يكون عند العوامّ فرصة للتثقف، أيا كانت نتيجة هذا التثقف، من أن نتركهم لجهلهم وضيق عَطَنهم دون أن نمد لهم يد المعونة الثقافية ونفرح من أجلهم، فهم إخوتنا فى الإنسانية. وبالمثل أختلف معه فى انتقاد المذياع لأنه، كما يقول، قد يكون وسيلة لنشر الشيوعية. إننى أبغض الشيوعية، ولكنى لا تطاوعنى نفسى على المناداة بتعطيل الحرية الفكرية والعقيدية بعكس ما يريد هو. ومن غرائب القدر أن د. طه ذاته قد اتُّهِم بعد ذلك بنحو عقدين ونصف من الزمان بالشيوعية: اتهمه بها الملك فاروق حين أصدر مجموعته القصصية: "المعذَّبون فى الأرض". أما قوله إنه كان يود لو كانت هناك فرصة لإبلاغ المتحدثين فى الإذاعة بنوع استجابة المستمعين لما يقولونه فيها فتعليقى عليه هو: ولِمَ يا ترى لم يفكر د. طه فى إبلاغ الصحفيين والمؤلفين بما تقوله العامة فيما يكتبون ويؤلفون كما يريد أن يُبَلَّغ بذلك متحدثو الإذاعة؟ أريد أن أقول إن الأمر كله واحد فى كل هذه الأحوال، فلِمَ قَصَرَ طه حسين تلك الفكرة على المذياع؟ ولعل القراء الكرام تنبهوا إلى أن ما نادى به طه حسين منذ ذلك الوقت المبكر هو ما يسمى فى مصطلحات المشباك بـ"الفيد باك: feed back"، ويترجمونه بـ"التغذية الراجعة"، وقد أَقْتَرِح أن تكون ترجمته "إبداء الرأى".

والطريف أن د. طه قد عَبَّر أولا عن ضيقه بالمذياع وما يُحْدِثه من ضوضاءَ فى الشارع وفى كل مكان يذهب إليه أو يكون فيه أو يمر به، بل لقد أوحى كلامه بأنه يضيق به ضيقا شديدا، ليفاجئنا فى آخر حديثه عنه بالإشارة إلى جانب مفيد بالنسبة له فائدة عظيمة، "فكثيرًا ما استمعتُ لصحيفتها التى كانت تتلوها فى المساء، وكثيرًا ما نقلتْ إلى من أخبار مصر ما لم أكن أنتظر أن أظفر به إلا بعد أيام حين تصل إلى الصحف المصرية". ومن العجيب أن المذياع الذى شغل طه حسين فى رحلته هذه وكتب عنه معرّفا ومادحا وزَارِيًا قد أوشك الآن أن يكون خبرا من أخبار الماضى، إذ انصرف عنه الناس إلى المِرْناء. بل إن واحدا مثلى لم يعد يجلس إلى التلفاز إلا إذا كانت هناك مباراة فى الكرة، أما فى غير ذلك فالمشباك يمدنى بكل ما أريد مشاهدته وسماعه، وفى أى وقت أريد، وأستطيع متى شئت أن أوقفه إذا

كان البرنامج الذى أشاهده مسجلا لا بَثًّا حيًّا ثم أعود إليه لأستأنفه من حيث توقفت بل من أية نقطة أختارها أماما أو خلفا، بل وأكرره بعدد ما أحب من مرات، فضلا عما يحتوى عليه من كتب ودراسات ومجلات وصحف ومواقع ومعاجم وموسوعات يحصل الإنسان عليها دون مقابل فى معظم الأحيان، ولا يستغرق الحصول عليها أكثر من دقائق معدودات، وفضلا كذلك عن أن ما ينشره أى منا من خلاله يكون فى متناول أى فرد فى الحال، وفضلا أيضا عن أنه يوفر الفرصة مجانا لكل من يأنس فى نفسه موهبة الكتابة لنشر ما يكتب، وفى التو واللحظة. وأخيرا فإن ما كتبه طه حسين فى كتابه الحالى عن المذيا ع يذكِّرنا بما كتبه رفاعة الطهطاوى، فى رحلته إلى فرنسا، عن الجرائد أو "الكازيتات" كما سماها آنذاك نظرا لعدم وجود اسم عربى لها جَرَّاءَ جهل العرب بها فى ذلك الوقت.

الحرية المطلقة فى نقد السياسيين والتهكم عليهم فى فرنسا: وثمة شىء آخر تطرق إليه طه حسين فى موضوع المذيا ع، وهو النقد التمثيلى الساخر الذى يصبّه المؤلفون والممثلون فى فرنسا على السياسيين دون رحمة ودون قيود لا يُوَرُّون ولا يتحرَّجون ولا يبالون بمنصب وزير أو رئيس أو زعيم بل يشرّحونهم تشريحا ويتهكمون بهم تهكما شنيعا بل يغسلونهم ويعصرونهم ويكوونهم كما نقول فى مصر، ودون أن يرفع أحد من المنقودين هؤلاء دَعْوَى فى المحكمة يطلب تأديبهم لتهكمهم عليه وسَخَرهم به وتشويههم لشخصيته. ذلك أنه يَعُدّ نفسه خادما لشعبه، فهو لم يأت إلى منصبه بالقوة رغم أنف الناس بل بالانتخابات. فالناس هم الذين أَتَوْا به ليقوم بخدمتهم ويحقق مطالبهم ومصالحهم، وهم أيضا الذين يمكنهم، إذا لم يرضَوْا عن أدائه، ألا يعيدوا انتخابه أو انتخاب الحزب الذى ينتمى إليه. والشعوب المتقدمة لم تحصل على هذا وغيره إلا بالكفاح الطويل والتضحيات المستمرة حتى استقام لها الأمر واستقرت هذه التقاليد وصارت تجرى فى دماء الجميع. ولقد رأينا قبل أيام كيف صفع أحد الفرنسيين رئيس جمهوريته، فقُدِّم إلى المحاكمة وتولى القانون أمره، فحكم عليه بما يحكم به على أى مواطن هناك صَفَعَ أى مواطن آخر. ولو وقع هذا فى كثير من بلاد العالم الثالث، وهذا مستحيل، لكننا نفترض وقوعه افتراضا، لَمُحِيَ مَحْوًا من على وجه البسيطة.

الصحف فى فرنسا: ولَدُنْ حديثه عن الصحف فى فرنسا وآثارها فى حياة الناس يقول كاتبنا الكبير فى نهاية هذا الحديث: "كأنما أخذت الصحيفة الفرنسية على نفسها عهدًا أن تجعلك تشعر شعورًا قويًّا بأنك فردٌ من أفراد الإنسانية: تحيا مع الإنسانية كلها، وتشعر مع الإنسانية كلها دون أن يخفى عليك من أمرها شيء. وعلى هذا النحو أفهم الصحف وواجبها

فى عصر الديمقراطية الحديثة. فلست أظن أن للإنسانية فى هذا العصر مثلًا أعلى يعدل حرصها على أن يفهم بعضها بعضًا حقَّ الفهم، ويتصل بعضها ببعض أشد الاتصال، وتتداخل فيها الحياة العقلية والشعورية كما تداخلت الحياة الاقتصادية والسياسية بحيث لا يمنع اختلاف الأوطان والأجناس والبيئات من أن تشعر الإنسانية بأنها وحدة متشابهة الأجزاء، متَّحدة المنافع، مضطرَّة إلى التضامن فى كل شىء... كثيرًا ما أفكر أمام هذا فى حياتنا العقلية وإنتاجنا الفنى، وكثيرًا ما تحزننى هذه المقارنة كما تحزننى المقارنة بين الصحف هنا وهناك".

ولا ريب أن للصحف منافع جمة. وهى، كما يقول د. طه، تعرّف الشعوب بعضها إلى بعض وتنشر الثقافة فى محيط أوسع مما كان قبل ظهورها: ففيها أخبار العالم السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وفيها موضوعات أدبية ونقدية ودينية، وفيها وفيها وفيها. وعلاوة على هذا فأسلوب الكتابة فيها يُرَاعَى أن يكون بوجه عام أسلوبا سهلا قريبا إلى أفهام العامة حتى يمكنهم الاستفادة منه لأقصى حد. لكن هذا الفضول الذى يحسه البشر للتعرف إلى الشعوب الأخرى ليس وليد عصرنا الديمقراطى إن صح إطلاق تلك التسمية على عصرنا، إذ إن عدد الأمم التى تُحْكَم حكما استبداديا لا يراعى مصلحة الشعوب بل بقاء الحاكم فى دَسْت الحكم إلى أن يموت، أكبر كثيرا جدا من عدد الأمم التى تحكم حكما ديمقراطيا، بالإضافة إلى أن تلك الأمم الديمقراطية هى نفسها التى تقف إلى جانب أولئك الحكام المستبدين وتسندهم وتحميهم من السقوط وتعمل بكل سبيل على الحُؤُول بين شعوبهم وبين الديمقراطية، أقول: إن هذا الفضول المذكور ليس وليد عصرنا بل هو جزء من الطبيعة البشرية، إلا أنه يخضع لإمكانات العصر: فالعربى فى العصر العباسى مثلا كان يقرأ رحلات العرب والمسلمين إلى البلاد الأخرى التى يسجلونها فى كتب يتهافت الناس عليها لقراءتها ومعرفة طبيعة الحياة التى تحياها تلك الشعوب. وأما الآن فالصحف أسرع من الكِتَاب وأسهل تداولا وأيسر انتشارا وأرخص ثمنا، وتلك الصحف تقوم بدور الكِتَاب فى كثير من الأحايين. وفى عصرنا هذا ظهر التلفاز، وهو أسرع وأيسر انتشارا من الصحيفة، ثم دخل الميدانَ المشباكُ (الإنترنت)، وهو أسرع من التلفاز وأكثر يسرا وسهولة فى الانتشار، ولا يكاد يكلف شيئا، ويستطيع التعامل معه واستعماله أى إنسان.

لكنى أحب بوجه خاص أن أقف إزاء ما قاله طه حسين من أنه لا يظن أن "للإنسانية فى هذا العصر مثلًا أعلى يعدل حرصها على أن يفهم بعضها بعضًا حقَّ الفهم، ويتصل بعضها ببعض أشد الاتصال، وتتداخل فيها الحياة العقلية والشعورية كما تداخلت الحياة

الاقتصادية والسياسية، بحيث لا يمنع اختلاف الأوطان والأجناس والبيئات من أن تشعر الإنسانية بأنها وحدة متشابهة الأجزاء، متَّحدة المنافع، مضطرَّة إلى التضامن فى كل شىء"، فقد يظن بعض القراء أن هذا واقع نعيشه، بل هو مجرد أمل تهفو إليه كثير من النفوس التى تنتمى إلى العالم الثالث، عالم الضعفاء المقهورين المحتلة بلادهم المنهوبة ثرواتهم على يد القوى الكبرى، أما الطرف الآخر فهو منغمس فى غطرسته وكبره وشعوره بالتفوق ونظرته إلى الضعفاء على أنهم من جنس أقل، فهو لا يبالى بهم إلا كوسيلة من وسائل غناه وحصوله على المزيد من القوة، ومن ثم فلو استطاع لاحتكر كل نعم الدنيا لنفسه ولم يترك للآخرين سوى الفتات والفضلات. ذلك أن القيم العالية التى يتمسك بها الغربى هى قيم خاصة به لا يريد أن ينعم بها الآخرون، وبالتالى يمنعها من عبور حدود بلاده. كما أن الأقوياء الذين اخترعوا الصحافة والمذيا ع والمرناء والمشباك لا يكفّون عن عدوانهم على من لا يخترعون ولا يكتشفون ولا عن تصيير حياتهم جحيما. ولو كانت وسائل الإعلام قادرة على خلق ما يتطلع إليه أو يتوقعه طه حسين لظهر أثر ذلك فى العلاقات بين الغربيين أنفسهم ومنعتْهم من إشعال حربين عالميتين باد فيهما عشرات الملايين منهم وحدهم، ودعنا ممن باد من الشعوب الأخرى، فهؤلاء ليست لهم قيمة. ذلك أن الغربيين يؤمنون أن البقاء للأقوى، وأن الحياة قائمة على الصراع، والناجح هو الذى يسحق خصمه حتى لا يسبب له صداعا وإزعاجا ولا ينافسه على نعم الحياة. وهم، حين يحدثوننا نحن وأمثالنا عن المثل العليا، فهو كلام الثعالب المخادِعة: هدفه التنويم والتخدير ليس إلا أو الضحك على الذقون. والبشر لا يمكنهم أبدا أن ينسَوْا شهواتهم وغرائزهم ويتحولوا إلى ملائكة، والشهوات فى كيانهم عنيفة وطاغية، وكثيرا ما تغلب الشهواتُ الضمائرَ عند المؤمنين، فما بالنا بمن لا يؤمنون برب ولا جنة ولا نار، ولا يعرفون إلا الدنيا ولا يعملون إلا لها؟ وإنى لأستغرب أن يقول طه حسين ما قال فى هذه النقطة، ولم تكن قد مضت على الحرب العالمية الأولى سوى سنوات قلائل، وكان الأوربيون يستعمرون كثيرا من بلاد العالم الثالث ويكسحون خيراتها إلى بلادهم وينكّلون بأحرارها ويسجنونهم ويشنقونهم ويحتقرونهم ويفرضون عليهم لغتهم، ومن بين هذه البلاد التى كانت منكوبة بذلك الاستعمار وتذوق ويلاته البشعة مصر بلد د. طه حسين.

وتبقى إشارته إلى الفجوة الثقافية بيننا وبينهم المتمثلة فى قلة قراءتنا بالنسبة إلى كثرة قراءتهم وفى قُرْب غَوْر ما نكتب بالمقارنة مع عُمْق غَوْر ما يكتبون. وهذا وضع طبيعى جدا. لقد كنا يوما متقدمين عليهم بأشواط أكبر من الأشواط التى يسبقوننا بها الآن، ثم انحدرت

شمسنا إلى الأفول فى الوقت الذى كانت شمسهم تبزغ فى الأفق قوية ساطعة، ثم كانت نهضتهم المتوثبة وركودنا الحضارى العقلى الذى لا يزال مستمرا حتى الآن. ولكن ماذا كان طه حسين ليقول لو بُعِث بيننا اليوم ورأى الوضع المزْرِى للثقافة والقراءة والتفكير عندنا وكيف أَسِنَتْ منا العقول ولم تعد قادرة على الاستقلال والابتكار والاكتشاف والإبداع مكتفية بالاستهلاك والاجترار، ومنحصرة فى نسبة مخجلة جدا من شعوبنا.

شخصية الفرنسى فى بلده وخارجها: وآخر موضوع من الموضوعات التى طرقها طه حسين وأحب أن أتريث أمامها بعض التريث هو تفرقته بين شخصية الفرنسى فى بلده وشخصيته خارج بلاده. يقول د. طه: "من المعروف أن كل إنسان يتخذ لنفسه شخصيتين مختلفتين: إحداهما فى وطنه حيث يعيش فى أقل حظ ممكن من التكلف والنفاق الاجتماعى، والآخر فى الغربة حيث تضطره الغربة نفسها، وتضطره منافعه المختلفة المعقدة إلى أن يتخذ لنفسه شخصية أخرى تُبَايِن إلى حد بعيد شخصيتَه الطبيعية، وحظُّ النفاق فيها أعظم من حظ الصراحة والإخلاص.

على أن الأجانب فى مصر يختلفون من هذه الناحية اختلافًا عظيمًا: فمنهم من يسرف فى ازدراء المصرى والتعالى عليه، لا يتكلف ذلك ولا يحتمل فيه مشقة، وإنما هو طبيعة له أو كالطبيعة. ومنهم من يسرف فى تملُّق المصرى والإسفاف فى هذا التملق حتى يبعث فى النفس شيئًا من الازدراء والاحتقار غريبًا. وبين هذين الطرفين يضطرب الأجانب المقيمون فى مصر: قليل منهم يُظْهِر نفسه للمصريين كما هى، وكثير منهم يُغَشِّى نفسَه بغشاءٍ من النفاق رقيق أو صفيق.

والفرنسى فى مصر متكلف وليس صريحًا، وهو لا يرسل نفسه على سجيتها. فيه غطرسة ولكنه يخفيها إلى حد ما، وفيه تملق ولكنه يجمِّله بعض الشىء. هو صاحب منفعة قبل أى شىء آخر، ولكنه يجتهد فى أن يخفى تأثير هذه المنفعة فيما بينك وبينه من صلة. وهو يراقب نفسه إذا تحدث إليك، فلا يقول لك إلا ما تريد أن يقول لا ما ينبغى أن يقول. فإذا وصلتَ إلى فرنسا واستطعتَ أن تتصل بالفرنسيين الذين لا يرجونك ولا يخافونك ولا يُقَدِّرون أن يزوروا مصر أو أن تكون لهم فيها منفعة ما، فقد وصلتَ إلى الفرنسى حقًّا، واستطعت أن تتحدث إليه وأن ترى نفسه كما هى دون أن يحول بينك وبينها غشاء ضعيف أو كثيف. هذا الفرنسى صريح مسرف أحيانًا فى الصراحة، مُحِبٌّ للغلوّ فى كل شىء حين يتكلم لا حين يعمل. وهو كَلِفٌ بالتناقض وإعلان الأحكام المضحكة الغريبة التى تفجؤك وتدهشك.

الفرق بين الفرنسى حين يتكلم وبينه حين يعمل: ومن غريب الأمر أن الأمد بعيد جدًّا بين الفرنسى حين يتكلم والفرنسى حين يعمل. فهو فى حياته العملية معتدل، وهو أقرب إلى المحافظة منه إلى التطرف حتى حين يكون من المتطرفين فى المذهب السياسى، ولكنه حين يتكلم أشدُّ الناس تطرفًا، وأعظمُهم إسرافًا فى نبذ القديم، وأَحَدُّهم سخطًا على حياته اليومية وعلى عصره الذى يعيش فيه. إذا سمعتَ الفرنسى يتحدث عن شؤونه السياسية فستراه ساخطًا أشد السخط على الحكومة والبرلمان، مُغْضَبًا أشد الغضب لأن شؤون الدولة تمشى على غير نظام ولأن فرنسا تفقد مركزها الممتاز الذى كان لها بين أمم العالم. هو ساخط على الجمهورية، وهو غير راغب فى عودة النظام الإمبراطورى أو الملكى. وهو كارهٌ للاشتراكية، مشفق من الشيوعية. فإذا سألته عما يريد قال لك كلامًا كثيرًا لا تفهم منه ما يريد، ولكنك تفهم منه أنه ساخط غير مطمئن. هو ساخط فيما يقول، ولكنه فى حياته اليومية راض مطمئن يؤدى عمله على وجهه فى تأفُّف متصل، ويؤدى الضرائب فى سخط على الحكومة والخزانة.

وسخطه السياسى ليس أعظم من سخطه الأدبى أو الفنى. فلن ترى الفرنسى راضيًا عن الحياة الأدبية فى عصره، ولن تراه راضيًا عن الحياة الفنية، ولن تراه راضيًا عن شىء، ولكنه على ذلك كله يقرأ ويلتهم الكتب التهامًا، ويزور معارض الفن، ويشهد التمثيل، ويسمع الموسيقى، ويجد فى هذا كله لذة، ولكنه يجد مع ذلك وسيلة إلى السخط والتأفف والاشمئزاز. هو قَلِق دائمًا، طامح دائمًا إلى مَثَل أعلى يجهله ولا يستطيع أن يحدِّدَه، ولكنه يطلبه مع ذلك ويُلحّ فى طلبه. يطلبه دون أن يتخلَّص من حياته اليومية وحاله الحاضر إلا فى مشقة وعسر شديد.

لا أعرف أحدًا يسخط على الحياة الفرنسية من جميع نواحيها كالفرنسيين، ولا أعرف أحدًا يحب الحياة الفرنسية من جميع نواحيها كالفرنسيين. هم أبغض الناس للحرب، وهم أسرع الناس إليها حين يُدْعَوْن. هم أبغض الناس للجمهورية، وهم أحرص الناس عليها حين تتعرض للخطر. شعب غريب حقًّا لا يفهمه الأجنبى إلا بعد طول الدرس والاختبار، وبعد أن يعوِّد نفسه أن الطبيعة الفرنسية الحقيقية تختفى أمام طائفة كثيرة من أستار التناقض والاضطراب.

ما أبعد الأمد بين هذا الفرنسى الذى تتحدث إليه فى فرنسا، فإذا هو فى الوقت نفسه يسخرُ من كل شىء، ويحرص على كل شىء، ويناقشك فى كل شىء، ويلهيه اللفظ عن كل شيء حتى يُفْتَنَ بصوته وعباراته، ويتكلم ليسمع نفسه، وهو يتكلم لا ليؤدى إليك شيئًا فى

نفسه يريد أن يؤديه ويذود عنه، وبين هذا الفرنسى الذى تراه فى مصر يتحدث إليك فى عناية وحرص، قد وَزَنَ ألفاظه وزنًا وقدَّرها تقديرًا، وصنع له طائفة من الآراء والمعانى والخواطر قدَّر أنها هى التى تعجبك وترضيك، فهو يعرضها عليك فى مهارة ودراية ومكر وإسراف فى المكر، وهو فى لفظه مقتصِدٌ معتدل لا يكاد يتكلم إلا بمقدار لأنه يخشى أن يرسل نفسه على سجيتها.

عسير عليك أن تحب الفرنسيين فى مصر، وعسير عليك أن تكره الفرنسيين فى فرنسا. وقد سمعت من غير واحد من أصحابنا الذين يعرفون بلاد الإنجليز أن ثِقَل الإنجليزى فى البلاد الأجنبية لا يعدله إلا ظَرْف الإنجليز فى بريطانيا العظمى. ومن يدرى؟ لعل الأمر كذلك بالقياس إلى الأجانب جميعًا. أما أنا فلم أكن قد عرفت الفرنسيين حين زرت فرنسا لأول مرة، فلما خالطتهم فى بلادهم، وقد أُتيحت لى هذه المخالطة كأحسن ما تتاح لأجنبى، أحببتهم حبًّا لا حد له، ثم عرفتهم بعد ذلك فى مصر فلم أكد أصدق أن هؤلاء الفرنسيين هم مثل أولئك الذين عرفتهم وراء البحر، ولذلك تعودت ألا أسمع للفرنسيين فى مصر إلا بنصف أُذُنى، فإذا كنت فى بلادهم فأنا أسمع لهم بنفسى كلها" (ص٢٨– ٤٠).

تعليقى على كلام طه حسين عن الفرنسيين: وكنت أتوقع أن يسوق د. طه حسين أمثلة على ما يقول توضِّحه وتجلِّيه، لكنه لشديد الأسف لم يفعل واكتفى بالكلام النظرى العام. ولو أنه أورد شيئا من تجاربه التى جعلته يقول ذلك عن الفرنسيين لفهمنا عنه ما كتبه فهما أفضل. ومع هذا فمن الصعب الاقتناع بأن كل الفرنسيين متناقضون ولا يعجبهم شىء فى حياتهم ولا فى بلادهم. تُرَى مَن الذين انتخبوا الحزب الذى يشكِّل الحكومة ويحكم البلاد؟ أليسوا هم ملايين الفرنسيين؟ فكيف يسخط كل الفرنسيين بما فيهم مَنْ شَكَّل حزبُهم الحكومةَ؟ أنا أفهم أن يقول إن مَنْ فَشِلَ الحزبُ الذى يمثلهم فى الوصول إلى دفة الحكم هم الساخطون، فيكون كلامه كلاما مقبولا ومعقولا، أما أن ينسب السخط على كل شىء إلى جميع الفرنسيين فهذا غريب. وأما بالنسبة إلى أنهم فى فرنسا يعاملون المصريين بتعالٍ، ثم إذا ما أَتَوْا إلى مصر نافقوا المصريين فلم يقل لنا لماذا ولا كيف، واكتفى عوضا عن ذلك بتقرير هذا الأمر كأنه حقيقة صلبة لا تقبل الشك ولا النقاش.

وأما بالنسبة إلى ما يقوله من أنّ الإنجليز خِفَاف الظل فى بلادهم ثِقَال الدم خارج بلادهم فإنى قد لاحظت أنهم بوجه عام فى جزيرتهم يتذوقون النكتة كأحسن ما يكون التذوق للنكتة، ويتهكمون كأشد ما يكون التهكم، ولكن من دون إحداث ضجة كبيرة. وأستطيع أن

أضرب هنا مثلا سريعا على ما أقول. فقد ذهبت مرة إلى قسم الشرطة فى وسط أكسفورد لشىء لا أذكره الآن عقب وصول زوجتى إلىَّ فى بريطانيا فى خريف ١٩٧٦م، ولسبب لا أستطيع استرجاعه وأنا أكتب هذا الكلام سألتنى الموظفة التى استقبلتنا عن تاريخ اقترانى بزوجتى، ولم أكن أتذكر ذلك، فقلت لها وأنا أشير إلى الخاتم فى إصبعى مداعبا: إنه مدون على الخاتم من الداخل، ومن الصعب خلعه لأن إصبعى صارت سمينة بعض الشىء، ولكن إن كان معك مقص فيمكننى قص إصبعى من أسفل الخاتم وخلعه من هناك. فما كان منها إلا أن أخرجت بكل هدوء مقصا من درج المكتب يبدو أنها كانت قد جهزته لى مسبقا وأعطتنيه وهى تقول: "Here you are"، ثم انشغلتْ بشىء آخر تؤديه. وهذا لا يمنع أننا قابلنا إنجليزا ثقلاء الظل. لكنهم، والحق يقال، قليلون. كما أنهم، حين تستعين بأحد منهم فى الشارع فتسأله مثلا عن عنوان لا تعرف كيف تصل إليه، فإنه لا يتركك حتى يوضح لك كيفية الوصول إليه، ولا يبدو عليه ضجر أو نفاد صبر أبدا.

وكان من الممكن للدكتور طه أن يوضح كلامه بذكر بعض الشواهد على ما يقول، لكنه لم يفعل. ومع هذا فكتابه الذى نحن بصدده الآن ممتع حقا وصدقا رغم مخالفتى لمؤلفه فى كثير مما ضمَّنه إياه. وهنا لا يفوتنى أن أشير إلى جمال الصورة الأدبية فى قوله: "أستمع إليهم بنصف أذنى"، أى أستمع إلى ما يقولون دون أن أصدقه أو دون أن أصدقه كله. وهى صورة طريفة لا أستطيع أن أتذكر أنى قابلتها عند أحد من الكتاب، وليس فى ذهنى أنى قرأتها فيما قرأت من كتابات أجنبية، إلا إذا كنت قرأت ونسيت، فهذا شىء آخر. وأيا ما يكن الأمر فهى وأمثالها تَردُ فى كلام طه حسين طبيعية جدا وشائقة جدا.

أسلوب طه حسين وخصائصه: وإذا تحولنا إلى رصد الخصائص التى تميز أسلوب طه حسين كما يتبدى فى الكتاب الذى نحن بصدده وجدناه فى العادة يصف ما حوله وما يمر به من تجارب ومشاهد وصف المبصرين مستعملا أفعالا مثل "رأيتُ، مددتُ بصرى، أخذ عينى الشىءُ الفلانى، كان الناس يجلسون فى كراسيهم بالطريقة الفلانية، كانت فلانة تنسج صدرة صوفية وتفعل كذا وكذا" موردا دقائق المشهد المرئية إلى جانب أصواته المسموعة وروائحه المشمومة، وإن كان أحيانا ما ينزلق قلمه فيقول شيئا يَشِى بأنه كفيف، ولكن ذاك قليل. ولنأخذ هذا النص، ففيه أشياء كثيرة مما أقول. وهو الفصل الرابع عشر من الكتاب، ويبدأ من الصفحة الثالثة والأربعين، والحديث فيه عن المصطافين وماذا يصنعون بأنفسهم نهارا على الشاطئ، وليلا فى دور اللهو: "للناس مذاهب مختلفة فيما يبتغون من الرحلة إلى أوروبا أو غير

أوروبا من البلاد الأجنبية. فهم جميعًا متفقون أو كالمتفقين على أنهم يَدَعُون بلادهم رغبة فى الراحة، والتماسًا للترفيه على النفس، وتغييرًا للبيئة، وفرارًا من الجو الحار الثقيل، ولكنهم بعد هذا كله يختلفون فى تصور الراحة وتغيير البيئة والفرار من الجو: فمنهم من يرى الراحة فى الإيواء إلى سواحل البحر أو المحيط، يقضى نهاره متجرّدًا أو كالمتجرد، مستلقيًا أو كالمستلقى على الرمل، ينغمس فى الماء ليخرج منه، ويخرج منه لينغمس فيه. وهو فى هذه الأطوار المختلفة يستمتع بما يرى من أشخاص متجردين مثله، ويأخذ بحظه من حرية الطَّرْف والتفكير والدعابة والعبث، حتى إذا كان الليل لم يستلقِ على الرمل ولم ينغمس فى الماء، وإنما اندفع إلى الكازينو وانغمس فى هذه الأمواج الملتطمة من الرجال والنساء حول موائد اللعب أو فى مسرح الرقص أو فى المقصف أو حول الموسيقى.

وهذان الطَّوْران من أطوار الحياة النهارية والليلية على ساحل البحر غريبان مختلفان أشد الاختلاف، ولا سيما فى ما يمس الرجال. فهم عراة أو كالعراة بياضَ النهار، يُظْهِرون من أجسامهم ما لا متعة فى النظر إليه إلا أن يكون أحدهم قد صيغ على صورة أبولون، وهؤلاء الأشخاص قلة فى الرجال. وتراهم فى بعض المدن والسواحل يُسْرفون فى هذا التجرد، كما تراهم فى بعض المدن والسواحل يقتصدون لا يَقِفُهم عند حد من ذلك إلا لِينُ البلديات أو شدتها فى ملاحقة المستحمين. فإذا كان الليل فقد سُتِرَتْ أجسامهم كلها، ودخلوا فى ملابسهم الليلية أو السموكنج، لا يُظهرون من أشخاصهم إلا أقل مقدار ممكن. أما النساء فلهن منطق معقول: هن متجردات فى النهار على الساحل، متجردات فى الليل إذا أقبلن إلى الكازينو، ولكنهنَّ لا يُظهرن من أجسامهن فى الليل ما يظهرن فى النهار. إنما يظهرن فى النهار نصفًا، وفى الليل نصفًا آخر: للنهار الأعجاز، ولليل الصدور...

ومن الناس من يرى الراحة فى الصعود إلى جبل من الجبال يختلف ارتفاعه فى الجو بمقدار ما يسمح له الطبيب، وهناك يقضى نهاره متنقلًا من مكان إلى مكان، صاعدًا هابطًا، أو مستريحًا فى غابة أو حديقة، أو مندفعًا فى الكازينو بياضَ اليوم وسوادَ الليل، مستمتعًا بما فى البلاد الجبلية من مناظر مختلفة وأضواء متباينة، إلا ما تعرض عليه الحسان من أصناف الزينات وضروب الخلاعة. فإن كان من الذين يحبون السيارات ويَكْلَفون بهذا الحس الغريب الذى يجده الناس فى السرعة فنهاره فى السيارة، وليله فى الكازينو بين الرقص والعزف واللعب، ورأسه دائر ليلًا ونهارًا، حتى إذا انتصف الليل أو مضى ثلثاه آوى إلى سريره فاستراح.

ومن الناس من يكتفى بمدينة من المدن ذات الحظ العظيم من الحضارة، فيقضى نهاره فيها وليله كما كان يقضيهما فى مصر، إلا أنه هنا يستمتع بحظ من الحرية لا يستمتع به عادة فى مصر. يصبح فيمضى إلى القهوة، وما يزال فيها حتى يدعوه الغَدَاء، ثم يمسى فيمضى إلى القهوة، وما يزال فيها حتى يدعوه العشاء، ثم يفرغ من عشائه ويمضى إلى حانة أو ملعب، ويقضى ليله أو شطرًا غير قليل من ليله فى لذة قلما تخلو من إثم، وقلما تخلو من إسراف فى النفقة، وقلما تخلو من إساءة إلى العقل والجسم والأعصاب عامة، والكرامة الإنسانية فى كثير من الأحيان.

ومنهم من يلتمس الراحة فى مدن العيون والينابيع لأن الأطباء قد فرضوا عليه ذلك، أو لأنه يجد فى هذه البيئة التى تشبه بيئة السواحل لذةً تصرفه عن غير هذه المدن من مواضع الراحة. فهو يستحمُّ ويخالط المستحمين والمستحمات فى غُدوّهم ورواحهم، وفى نشاطهم وخمودهم وراحتهم، وهو يرقص ويشهد الراقصين والراقصات، ويلعب أو يشهد اللاعبين واللاعبات. وحظه من اللذة البريئة أو الآثمة يختلف باختلاف مزاجه ومقدرته وثروته.

أما أنا فلست أفهم الراحة على نحو من هذه الأنحاء، وقد وصفتُ لك فهمى لباريس وحياتى فيها، وإذا تركتُ باريس فقلما أفكِّر فى سواحل البحر لأنى أكره البحر وأجد فى جواره ألمًا ومشقة لا أحتملهما إلا أن أُضْطَرّ إلى ذلك اضطرارًا. وقد أراد الله أن يلائم فى ذلك بين مزاج زوجى وابنى ومزاجى، فنحن جميعًا نكره البحر ولا نطمئن إليه، ونحن نكره مدن الاستحمام أيضًا لأن الأطباء لم يفرضوها علينا إلى الآن، ولأننا لا نكاد نذوق هذه اللذة التى يذوقها الناس حين يُظْهِرون من أشخاصهم ما لا ينبغى أن يُظْهِروا، وحين يَرَوْن من غيرهم ما لا ينبغى أن يَرَوْا. فأَحَبُّ ضروب الراحة إلينا هو الإيواء إلى جبل معتدل الارتفاع نتخيَّر فيه فندقًا مريحًا معتدلًا رخيصًا كفندقنا فى باريس، فنأوى إليه لا نبتغى إلا طعامًا ملائمًا، وغابة قريبة نقضى فيها النهار أو أكثره، وفراشًا وثيرًا نقضى فيه الليل كله. ولسنا من عُشّاق السيارات، وإنما حب معتدل للحركة والمشى إلى أن نصل إلى مرتفع شاهق، فإذا نفوسنا تنازعنا إلى أن نبلغ قمته، فنتكلف فى ذلك من المشقة ما نتكلف، ثم نعود متعَبين مكدودين قد اعتزمْنا أن نرتاح من الحركة يومًا أو يومين. على أن أحد ابْنَىَ قد كلَّفَنا فى هذه السنة مشقة لم نتعود مثلها. فهو، على أنه لم يتجاوز السابعة، مشغوف بالصعود والهبوط، مفتون بالعيون والغُدْران والجداول والمياه المنحدرة يلتمسها حيثما كانت، وحيثما وُجِدَتْ. وقد أخذ يقرأ، فلا يصل إلى مدينة أو قرية حتى يلتمس الدليل وينظر فيه، ويحفظ أسماء الجداول والعيون

والينابيع، وما يزال يُلِحّ علينا بعد ذلك فى التماس ما حفظ حتى نُضْطَرّ إلى الاستجابة له. وإذا نحن فى الطريق نلتمس جدولًا أو عينًا أو منحدرًا من الماء قد حفظه هذا الطفل، وأبى إلا أن يراه، فنتعب ويتعب، ولكنا لا نكاد نبلغ الغاية حتى نرى فى فرحه وابتهاجه ونشاطه وانغماسه فى هذه الطبيعة ما يردُّ إلينا ما فقدْنا من نشاط، ويُذْهِب عنا ما وجدْنا من ألم ومشقة.

وأنا أشهد أنى أجد لذة قوية فى هذا النحو من الراحة فى الجبل فى أول الأمر، ولكنى لا أكاد أقضى فى هذه الحياة أيامًا حتى أحس مللًا لا حد له، وسأمًا لا سبيل إلى احتماله، إلا أن يعيننى عليه كتاب أقرأ فيه، أو فصل أمليه. ولو أننى خُيِّرْتُ لما قضيتُ فى مثل هذه المواطن إلا الأيام القِصَار، ولعدتُ إلى باريس أستأنف هذه الحياة التى وصفتُها والتى لا ينقضى حبى لها وإعجابى بها.

وليس فى ذلك شيء من الغرابة، فأنا لا أملك الشرط الأساسى الذى يحبّب إلى الناس الجبل والبحر وما فيهما من لذة بريئة. وكل ما أجده من ذلك إنما هى هذه الراحة الطبيعية التى أتلقاها مضطرًّا من الهواء واختلاف الأجواء. فأما هذه اللذة الفنية فيجدها من يُبْصِر الطبيعة فى أشكالها المختلفة ومناظرها المتباينة وألوانها البديعة التى تتباين بتباين الأضواء وموقعها على الأرض أول النهار وآخره وإبَّانه، ثم هذه المناظر البديعة التى تكون فى الجبال حين تتفاوت قممها ارتفاعًا وانخفاضًا، وقد غُطِّى بعضها بالجليد، وتُوِّج بعضها بالغابات، ووقعت عليها أشكال النجوم والكواكب، وارتفعت من بينها أضواء المدن والقرى. كل هذه المناظر لا حظ لى منها، لا أستطيع أن أراها ولا أن أذوقها، وإنما يُقَصُّ منها على الشيءُ إثر الشيء فأُحَقِّقُ بعضه، وأعجِز عن تحقيق بعضه الآخر.

وإذا كنت راضى النفس مطمئنًّا فقد أسمع ذلك مغتبطًا ببعضه، غير مكترث لبعضه الآخر. فأما إن كنتُ مضطرب النفس سيئ الخلق، وكثيرًا ما يعرض لى هذا، فلعلى لا أسمع ما أسمع من الوصف دون أن أشعر بألم يريد أن يكون شديدًا لولا أنى أخذت نفسى منذ سنين طوال بهذا البيت البدوى القديم: "لا بُدَّ مما ليس منه بُدُّ". فأنا لا آسَى على ما فات، ولا أَكْلَف بطلبِ ما لا سبيل إليه. فأنا إذن من عُشّاق المدن، ومن عشاق باريس بنوع خاص. فيها أجد هذه اللذة التى قُسِم لى أن آخذ منها بأكبر حظ ممكن، وهى لذة العقل والشعور، فليس غريبًا ألا أترك باريس إلا كارهًا. وكيف أتركها راضيًا وأنا أعلم أنى ما دمت فى باريس فأنا أستطيع أن أُرْضِى من عقلى وقلبى وشعورى أى ناحية شئتُ؟".

فانظر كيف يصف طه حسين وَصْفَ المبصرين كل شىء على شواطئ البحار وفى الغابات وفوق الجبال وفى الكازينوهات وعند العيون، ويتأمله على مهل ويتتبع الدقائق فيرصدها ويذكرها ببراعة تامة من رمال وأشجار ونجوم وكواكب وثلوج وينابيع ومياه وملابس صباحية ومسائية وحركات رجالية ونسائية وسيارات ورقص وقمار وموسيقى، زيادة على ما فى وصفه أحيانا من تهكم هادئ بارع يخلو من الغلظة، ويخلو كذلك من الإثارة الجنسية حين يصور تجرد الرجال والنساء من معظم ملابسهم، وما يكشفه النساء أو يبرزنه من مفاتنهن نهارا وليلا: نهارا على شاطئ البحر، وليلا فى دور اللهو، إلا أنه فى الفقرتين الأخيرتين قد خانه تجلده ففضح نفسه وألمح بل صرَّح بأنه عاجز عن الرؤية وأنه كثيرا ما يضيق بما يقال له فى وصف ما حوله، لكنه يصمت ولا يعبر عن هذا الضيق تجلدا منه وتصبرا. ومع هذا فقد تأتى عليه أوقات لا يمكنه فيها التحمل والتجمل. وأتصور أن حديثه هذا عن عجزه عن الرؤية وضجره من سماع وصف من معه لما حوله قد اختفى من كتبه التى ألفها فى مثل تلك الموضوعات بعدما ازداد نضجا وضَرَّسَتْه الحياة وجعلته يتقبل وضعه بشىء كثير من الهدوء والاستسلام. وإنى أعلن دون مواربة أو تحفظ أننى تألمت له وأنا أقرأ الفقرتين الأخيرتين بقدر ما شعرت بالسرور وأنا أطالع الفقرات الأخرى من النص.

وطه حسين يتفكه أحيانا، لكنه تفكه هادئ يثير الابتسام أكثر مما يثير الضحك، فضلا عن القهقهة. وهو فى هذا يختلف عن إبراهيم المازنى بطفولته الخالدة وضحكه الصريح حتى لأتخيل أنه يدبدب بقدميه على الأرض وهو يضحك. وهذه أَحَرُّ ما تضمنه الكتاب الحالىّ من فكاهة: "ولقد أذكر فيما أذكر، وأرانى أضحك وحدى حين أذكر ذلك، أن جماعة من هؤلاء التلاميذ المحبَّين للشيخ (يقصد الشيخ مُحَّد عبده) اتفقوا ذات يوم على أن يسيروا سيرة الشيخ، فيدرسوا لغة أجنبية كما كان الشيخ يتكلم الفرنسية ويفهمها. جلسوا يتحاورون فأجمعوا على أن فى درس اللغة الأجنبية فائدة لا تَعْدِلُها فائدة لأن ذلك يُمَكِّن من معرفة ما يكتبه خصوم الإسلام والرد عليه. أليس الشيخ قد رد على هانوتو ورينان لأنه كان يعرف لغتهما؟ نعم، لا بد من درس اللغات الأجنبية ومن السفر إلى أوروبا ومن تعرُّف الداء فى موضعه لِحَسْمه والقضاء عليه. ولكن أى اللغات يجب أن تدرس؟ قال قائل: الفرنسية التى درسها الشيخ. وقال قائل آخر: الإنجليزية لأنها لغة الحكام ولغة المدارس، ولا بد من أن نعرف هذه اللغة لنكون كهؤلاء الشبان الذين يخرجون من المدارس فيتيهون علينا بهذه الرطانة التى لا نُحْسِنها. وما أيسر أن نلوى ألسنتنا وأفواهنا، ونخرج هذه الأصوات التى يسمونها: لغة إنجليزية.

واتفقوا فيما بينهم، وأرسلوا واحدًا منهم إلى مدرسة الجمالية، فاتفق لهم مع شاب من المعلمين فى هذه المدرسة على أن يُلَقِّنهم الإنجليزية أربع ساعات فى الأسبوع، ويَنْقُدوه جنيهًا آخر الشهر. وكانوا أربعة. وتستطيع أن تصدقنى حين أقول لك إنهم كانوا يَشُقّون على أنفسهم حين يدفع كل منهم نصيبه من هذا الجنيه. وجاء الشاب ونَصَبَ على الحائط لوحته السوداء، واستطاع أن يعلِّمهم حروف الهجاء، ثم أخذ يعلِّمهم كيف يلوون الألسنة، ويمدون الشفاه، ويوسِّعون الحلوق، ويُبَاعدون بين الألسنة وسُقُف الفم لينطقوا بهذه الرطانة الإنجليزية. ولقد تعب الشاب، وتعبت الجماعة، ولكنهم لم يصلوا إلى طائل، وكنت أنا حينئذٍ فى زاوية من زوايا الغرفة أجلس القرفصاء، وقد انعطف أعلاى على أسفلى، فكأنى كُرَة. وأشهد أنى انتفعت بهذه الدروس فأعانتنى بعد ذلك بسنين طوال حين أردت أن أتعلم الإنجليزية. لا أعرف هذا الشاب المعلِّم ولا أذكر اسمه، ولكنى مَدِينٌ له لأنه علمنى كيف ألوى اللسان، وأمد الشفتين، وأُخرج هذه الرطانة الإنجليزية.

واجتمع أصحابنا ذات يوم إلا واحدًا منهم، وإذا هم فى ثورة واضطراب، يضحكون ويُغْرقون فى الضحك، ويتهامسون فيما بينهم بحديث لم أكن أتبينه، ثم يضحكون ويغرقون فى الضحك. والأطفال مَكَرَةٌ مسرفون فى المكر، فقد أحسست حينئذٍ أن بين القوم سرًّا يُلْهِيهم ويُضْحِكهم، ولكنهم لا يستطيعون أن يجهروا به لمكانى منهم. وما هى إلا أن أحتال حتى أنسلَّ من الغرفة التى كانوا فيها إلى دهليز ضيق كان أمامها فيه جرَّة الماء من ناحية، وفيه من ناحية أخرى صندوق من الخشب طويل عريض، كان يحوى كتب أخى، وإلى جانب هذا الصندوق صندوق آخر أعرض منه وأعمق وأقصر، كان فيه ما شاء الله من خبز وعسل وسمن ومتاع، فأنسلُّ أنا من تلك الغرفة إلى الدهليز، وآوى إلى الزاوية بين الصندوقين، فأجلس القرفصاء مسندًا ظهرى إلى الحائط، معتمدًا بشمالى على صندوق الكتب، ويمينى على صندوق الخبز.

كم ضحكتُ فى هذه الجلسة الغريبة حين أَحسَّ الجماعة أنهم أحرار، وخُيِّل إليهم أنى تركت البيت، وجلست كما كنت أتعود أن أجلس أمامه فى هذه الطريق الضيقة التى كانت تمتد، وما تزال تمتد فيما أظن بين البيوت فى رَبْع السلحدار! عرفتُ فى هذه الجلسة ما كان يُضحك القوم. ذلك أن صاحبهم الذى كان غائبًا قرأ من أيامٍ فصلًا للشيخ أو لغير الشيخ فى إحدى المجلات، فتأثَّر بما قرأ وعاهد نفسه على حماية الدين وتطهير المسلمين من البدع والفساد، وكتب على ورقة ألصقها بالحائط أمامه هذه الجملة: "حررتُ نفسى لخدمة الدين".

ثم فكَّر فى أول عمل يأتيه لخدمة هذا الدين، فخطر له أن يذهب إلى حيث الفساد أشد انتشارًا، وإلى حيث الإثم أبعد فى النفوس أثرًا، فيحارب الرذيلة فى موطنها، ولكنه لم يجرُؤ أن يتحدث بعزمه هذا إلى أصدقائه وزملائه، فجمع إليه نفرًا من الطلاب المحْدَثين من بلده فيهم سذاجة وقلوب طيبة، وفيهم ابن عم له ضئيل البصر جدًّا، وعرض عليهم رأيه هذا، فأَقَرُّوه وانتدبوا لمعونته، فلما أشرفَ الليل أو كاد، خرج خمسة القوم من حوش "عُطَىّ" ومَضَوْا حتى وصلوا إلى حيث دور الفسق والدعارة يريدون الوعظ والإرشاد، فلم تكد تراهم المومسات حتى همن بهم متضاحكات يَدْعُون ويُغْرِين، وهَمَّ أصحابنا أن يعظوا ويُرْشِدوا، فانعقدت الألسنة ونضب الريق وجفَّت الحلوق.

واستمر أولئك النساء يعبثن، وما هى إلا أن أحس الوعاظ أنهم فى خطر، فإذا هم يهرولون: ومنهم من يتعثر فى جُبَّته، ومنهم من يتعثر فى عباءته، والنساء من خلفهم يدعون ويغرين ويتضاحكن حتى انتهَوْا إلى دَرَج فى أقصى الشارع تدافعوا إليه، فتزلُّ أقدامهم فيتساقطون، وقد فقد هذا عباءته، وطاحت عن رأس ذاك عمامته، وعادوا مع العِشَاء إلى بيوتهم، وإنَّ قلوبهم لَتَجِفّ هلعًا، وإن وجوههم لممتقعةٌ أشد الامتقاع. وعرف الجماعة يومئذٍ أنْ ليس من اليسير اجتثاث الرذيلة من أصلها ولا محاربة الشر حيث ينبت، وزالت عن حائط صاحبنا هذه الورقة التى كانت تذكِّره بأنه قد رصد نفسه لخدمة الدين" (ص٢٤- ٢٥). وإنى لابتسم وأنا أقرأ هذه الحكاية الظريفة لكنى لا أضحك، ولو حدث أن ضحكت لما سمع ضحكى سواى.

والدكتور طه حريص على توفير أكبر قدر من النغم فى أسلوبه، فترى السجع والجناس والتوازن. ولن أقف عند السجع والجناس العاديين بل عند مثل تلك العبارات التى يستكثر منها ومن أمثالها فى كتاباته والتى يتحقق فيها واحد أو أكثر مما ذكرت، مثل "قَصْفٌ وعَزْف"، "مناجاة ومناغاة" (ص١٣)، "اللحظ واللفظ" (١٣، ١٨)، "مأجور وموتور" (ص١٨)، "تترجَّح وتترنَّح" (ص٥١)، "ضعيف أو كثيف" (ص٤٩)، "فرحًا ومرحًا" (ص٦٠). وثَمَّ نوع من التبادل أو التعارض التعبيرى يشبه على نحو ما الصوت وصداه، أو الشخص وخياله فى صقَال المرآة، يكرره د. طه فى كتاباته، وأريد أن أسوق الأمثلة التالية توضيحا له: "أُغْلِقُ من ورائى بابًا لأفتح من أمامى بابًا آخر"، "أسأمها وتسأمنى"، "وإذا أنا ضَيِّقٌ بنفسى، وإذا نفسى ضَيِّقَةٌ بى"، "أنفر منها وتنفر منى" (ص٧)، "أعود إليها أو تعود إلَىَّ" (ص٨)، "يسألنى وأسأله، ويجيبنى وأجيبه" (ص١٤)، "داعب الفتاة وداعبته الفتاة" (ص١٧)، "أراهم ويَرَوْنَنِى"

(ص١٨)، "سئم الحياة أو سئمته الحياة" (ص٢٧)، "انحدرت الشمس فى المساء أو ارتفعت الشمس فى الضحى" (ص٥٤)، "تسعفك الذاكرة حينا وتعجز عن إسعافك فى أكثر الأحيان" (ص٥٩).

ومن خصائص أسلوبه أيضا فى هذا الكتاب وفى كل ما يكتب تقريبا انتشار الطِّبَاق والمقابلة، وقد ترافقهما الموازنة، مثل "مِنْ خوف وإشفاق ومن أمل ورجاء"، "مشرقة واضحة أو مظلمة قاتمة"، "يملؤها الحب والبغض" (ص٦)، "كارها له وراغبا فيه" (ص٧)، "حُلْو الأمر ومُرّه" (ص١٥)، "أحسست... ألم الفراق وشوقا إلى اللقاء" (ص١٦)، "سرا وجهرا" (ص١٨)، "فكاهة وجِدّ" (ص٣٠)، "طويلة أو قصيرة، خفيفة أو ثقيلة"، "فيها ربح، وفيها خسارة" (ص٤١)، "رأسه دائر ليلا ونهارا"، "بياض اليوم وسواد الليل"، "غُدُوّهم ورواحهم، ونشاطهم وخُمُودهم"، "اللذة البريئة أو الآثمة" (ص٤٣)، "مشغوف بالصعود والهبوط" (ص٤٤)، "البعيد والقريب"، (ص٤٥)، "من خير وشر"، ومن رضا وسخط" (ص٤٧)، "ما خرجتُ كارها إلا عدت راضيا"، "مبتهجا شديد الحزن" (ص٥١)، "وستنسى مع الزمن ما سَرَّك وأرضاك كما نسيتَ الآن ما ساءك وأحزنك"، "سيلهيك جِدّ الحياة عن عبث الشباب"، "يحبه محزونا مظلم النفس كما يحبه مسرورا مشرق الفؤاد" (ص٦١). والطباق فى كثير من هذه الأمثلة هو طباق الشمول، أى الطباق الذى يريد أن يقول إن الأمر يحدث دائما وفى كل الحالات أو إن الناس جميعا على تناقض أحوالهم يحدث لهم أو يقع منهم كذا وكذا... إلخ. وهذا كما فى قولنا إن فلانا يفعل هذا صباح مساء، أو إن طلاب المدرسة دفعوا المصاريف فى وقتها: غنيهم وفقيرهم، أو إننى أعامل طلابى معاملة واحدة: مَنْ أحبه منهم ومن لا أستلطفه... مثلا. والباقى من الطباق يشير إلى أن الحياة قائمة على التضاد أو أنها لا تثبت على حال واحدة بل تنتقل من هذه إلى تلك ومن تلك إلى هذه.

ومما يميز أسلوب طه حسين كذلك أنه يميل إلى استعمال الصيغ والألفاظ غير الشائعة، فكأنه يقول: أنا هنا. أو أنا لست كاتبا عاديًّا بل أنا كاتب من طراز خاص له لغته المتميزة. فمثلا نجده يستعمل كلمة "زعيم" بمعنى "الضامن للشىء المتحمل تَبِعَتَه"، وهذا معنًى لم يعد يستخدم الآن تقريبا، لكن طه حسين يُحْييه ويستخدمه بكل أريحية وبدون أن يظهر عليه أى تكلف أو تعسف. قال طه حسين: "وأنا زعيمٌ بتنبيهكم إذا استيقظ الفجر" (ص٥)، أى أَعِدُكم بتنبيهكم لتستيقظوا مع الفجر. وقال أيضا: "وأنا زعيم لك، إذا شهدتَ ما يُلْعَب فى هذا الملعب وفهمتَه على وجهه، أن تضحك كما لم تتعوَّد أن تضحك قط" (ص٣٢). والمعنى

أننى ضامن لك أنك سوف تضحك كما لم تضحك من قبل. وفى القرآن فى سورة "يوسف" على لسان المنادِى بضياع صُوَاع الملك فى مصر ووَعْده لمن يأتى به من إخوة يوسف أن يُعْطَى حمل بعير من القمح، وأنه ضامن لذلك: "وأنا به زعيم". إنها كلمة تراثية عليها جلال القدم وعتاقة الأصالة. وطه حسين مغرم غراما واضحا باستعارة الاستعمالات القرآنية فى أحيان كثيرة مباشرة أو بطريق غير مباشر. وقد وضحت ذلك أيما توضيح فى الفصل الخاص بمجموعته: "المعذبون فى الأرض" من كتابى: "دراسات فى النثر العربى الحديث".

ومن الاستعمالات الطاهَويّة فى هذه الرحلة استخدامه كلمة "الجِسْر، أو جسر السفينية" ثمانى مرات بدلا من "سطح السفينة" (ص١١، ١٣، ١٦، ١٧، ٢٠، ٢١). وعندنا كذلك قوله: "لن أبرح الأرض"، والمقصود "لن أترك مصر" (ص١٢). وهو مأخوذ من القرآن من قول أحد إخوة يوسف فى السورة المسماة باسم ذلك النبى الكريم: "فلن أبرحَ الأرضَ حتى يأذنَ لى أبى أو يحكُمَ الله لى". كذلك بدلا من "رشفات من ألوان مختلفة من الشراب" نجده يقول: "جُرَعٌ من أشربة مختلفة"، وبدلا من "إشعال سيجارة أو سيجارتين" يقول: "إحراق سيجارة أو سيجارتين" (ص١٣)، وإن كان استخدم "أشعل" أيضا للسجائر أكثر من مرة، وبدلا من "زوجة فلان" يستعمل الصيغة القرآنية الخالية من تاء التأنيث (ص١٧، ٢٠، ٣١، ٤٣، ٥١، ٥٣، ٥٧، ٥٨)، وبدلا من "ولو استطاع بعض الناس لحالوا بينى وبين هذا السفر" مثلا يقول: "ولو استطاع قومٌ لحالوا بينى وبين هذا السفر" (ص١٨. وانظر أيضا ص٦، ٧، ١٥، ١٨، ٢٤... إلخ) جريا على الأسلوب القديم، الذى يستعمل كلمة "قوم" عادة فى هذا السياق عوضا عن "ناس". وبدلا من "تَزَيَّنَ" يستعمل "اِزَّيَّنَ" (ص١٥). ويقول أيضا: "تَنَافَسُ" للمضارع (ص٢٩) بحذف التاء الأولى بدلا من "تَتَنَافَسُ"، التى لا نعرف غيرها فى لغتنا المعاصرة. وهذا الحذف استعمال قديم اختفى الآن إلا فيما ندر. ومن هذا الوادى أيضا تكرر استخدامه "كان/ يكون" فعلا تاما لا يحتاج إلى خبر بل يكتفى بفاعل، مثل "ووصل أحدُهما الآخرُ إلى حيث كانالشيخُ" (ص٢٦)، أى إلى حيث يوجد الشيخُ، مكتفيا بـ"الشيخ" فاعلا لـ"كان". ومن شواهدها أيضا فى الكتاب الحالى: "إذاكان الليلُ آوت إلى سريرها" (ص٣٠)، أى إذا جاء الليل، و"حتى إذا كانت ساعةُ الصعود إلى الجنة أبت صاحبته إلا أن تصعد معه" (ص٣٣)، أى إذا حانت ساعة الصعود، و"حتى إذا كان الليل لم يستلق على الرمل"، "فإذا كان الليلُ فقد سُتِرَتْأجسامهم كلها" (ص٤٢)، "كنتُ وحدى يقظا أو كاليَقظ، أسمع لاصطخاب الموج حين يكون البحر هائجا، ولعزف الريح واصطفاق الموج حين يكون

البحر هادئًا، ولما "يكون" فى الحالين من هذا الصوت الأصم القوى الذى تبعثه السفينة فى اطراد وتشابه واستمرار" (ص١٣)، "يحمل الراديو إلى المشتركين فيه ما "يكون" فى الملاعب ودور الموسيقى واللهو من تمثيل وعزف وغناء ومرح" (ص٢٩)، "لم يكن بُدٌّ من الانصراف المؤقت عنها" (ص٨).

وقد تكرر استعماله لكلمة "الملعب" عوضا عن "المسرح"، والفعل "يلعب" عوضا عن "يُمَثّل" (ص٣٢، ٤٣). وهو هنا يترجم الكلمة الفرنسية: "jouer" والإنجليزية: "to play" المستعملتين فى هذا المعنى ترجمة حرفية، وإن كانت اللغتان تستعملان للمسرح وخشبة المسرح كلمات أخرى ليست مشتقة من "اللعب". كذلك نراه يجمع "عنوان" على "عنوانات" (ص٣٧) لا على "عناوين" طبقا لما جرينا عليه. ومن استعمالاته القديمة قوله: "يَقِفُك" بدلا من "يُوقِفُك" (ص٤١). وفى القرآن فى سورة "الأنعام" عن الكفار: "ولو ترى إذ وُقِفُوا على النار"، أى "أُوقِفوا". وقليلا ما تقابلنا هذه الصيغة الثلاثية المجردة فى هذا المعنى المتعدى، بل تستخدم لازمة فقط. ومثلها كلمة "متجرّد"، بدلا من "عارٍ" أو ما يشبه العارى. وقد استخدمها خمس مرات فى الصفحة الثانية والأربعين. ومنها استخدام كلمة "أعجاز" عوضا عن "أرداف"، التى شاعت وذاعت بدلا منها (ص٤٢ مرتين)، و"ينغمسون فى الماء" بدلا من "ينزلون الماء" (ص٤٢ عدة مرات)، و"ينغمس فى النوم" بدلا من "يروح فى النوم" (ص٤٧). وهناك صيغة "مُجَوّلين" (ص٤٥) بدلا من "جائلين"، و"قُطُر" (ص١٨، ٤٧)، أى قطارات، و"لا مندوحة عن..." (ص٤٨) بدل "لا بد من..."، و"السيارات الضِّخَام" (ص٤٨) بدلا من "الحافلات"، و"انحدرت الشمس فى الماء" بدلا من "غطست" (ص٥٤)، و"أطيار" (ص٥١) بدلا من "طيور"، و"طَوَّفَ" (ص٥٩) بدلا من "طاف".

وبالمثل فإن د. طه من القلائل جدا الذين يستعملون "قد" مع المضارع فى معنى التأكيد لا الاحتمال. وهذا استعمال قرآنى. ومن ذلك قوله عن عمامته التى خلعها حين صعد السفينة ودخل القمرة أول سفره إلى فرنسا: "ولقد أريد أن أتذكر إلى أين، فلا أجد إلى ذلك سبيلا" (ص١٤)، "لقد أذكر فيما أذكر... أن جماعة منهؤلاء التلاميذ المحبين للشيخ اتفقوا ذات يوم على أن يسيروا سيرة الشيخ" (ص٢٣)، "لقد أقرأ الصحيفة الفرنسية فأجد فى قراءتها متعة لا حد لها" (ص٣٧). وعلى ذات الشاكلة يقول: "اللوحة السوداء" (ص٢٤) مستعملا الترجمة الحرفية للكلمة الإنجليزية: "blackboard" بدلا من أن يقول بكل بساطة: "السَّبُّورة". وبالمناسبة فالفرنسية، التى كان يتقنها ولا يتحدث بغيرها فى بيته، تستخدم هى أيضا كلمة

"لوح/ لوحة: tableau"، ولكن بدون صفة السواد. كذلك فعندما يقول عن حارسة أحد البيوت فى باريس إن باستطاعتها أن تحتفظ بالخطابات فلا تسلمها لأصحابها نراه يتنكب هذا الاستعمال إلى القول بأنها تستطيع متى أرادت أن "تحبس البريد" (ص٢٧).

ومن تلك المميزات التى تطبع أسلوب طه حسين بطابعه المعروف التركيب التالى: وإنه لَـ..."، وبالذات فى الجملة الحالية، بدل الاكتفاء بالضمير دون "إنَّ" ولام التأكيد. وهذه أمثلة على ما أقول: "وسافرتُ مَغِيظًا مُحْنَقًا على هؤلاء الناس الذين يتخذون الدين والسياسة وسيلة للكيد وبث الفساد فى الأرض، وإنهم ليعلمون حق العلم أن الدين أَثْبَتُ وأَمْكَنُ من أن يعرّضه للخطر رجل كائنا من كان، وإنهم ليعلمون حق العلم أن هذا الرجل الذى يكيدون له ويَسْعَوْن به أحرص منهم على سلامة الدين والتمكين له فى الأرض" (ص١٨)، "وإنهم على قلتهم لكثير" (ص٢٠)، "وإنها لقوية جدا هذه اللذة التى أجدها حين أقرأ..." (ص٣٧)، "وإنه لَيَدْهَش أشد الدَّهْش" (ص٤٧)، "وفى السفينة أشقياء بالحياة، وإنهم جميعا لينظرون وقد أخذتهم الهيبة" (ص٥٨).

وهناك تركيب عند طه حسين أتى فى الكتاب بصورتين هما "وتسمع إلى هذا الجُنْد يتكلفون السلوة والعزاء" (ص٥٠)، و"هذا الحَصَى الصِّغَار الدِّقَاق" (ص٥٠). وهو، كما ترى، يعامل "الجند" فى البداية على أنه مفرد مذكر فيستعمل له اسم الإشارة: "هذا"، ثم يستدير فيتعامل معه على أنه جمع للعاقل المذكر، ولهذا يقول: "يتكلفون...". وبالمثل يتعامل أولا مع "الحصى" على أنه هو أيضا مفرد مذكر مستعملا له اسم الإشارة: "هذا"، ثم سرعان ما يغير معاملته له فنراه يستعمل جمع التكسير له: "الصغار الدقاق". ولو كنت أنا مكانه لقلت مباشرة: "وتسمع إلى هؤلاء الجنود يتكلفون..."، و"هذا الحصى الصغير الدقيق". وفى سورة "البقرة" من القرآن الكريم: "تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض"، وفى "الأعراف": "حتى إذا أَقَلَّتْ (أى الرياحُ) سحابًا ثِقَالًا سقناه لبلد ميت". وفى القرآن نجد السحاب موصوفا بصفة المفرد المذكر، ومرة أخرى موصوفا بصيغة جمع التكسير، ولكن ليس معا بل كلٌّ فى موضع مختلف. وعلى نفس الشاكلة نجد "الجند" مفردا مرة، وجمعا مذكرا مرة": "جندٌ ما هنالك مهزومٌ من الأحزاب"، "وَهُمْ لهم جندٌ مُحْضَرون".

وكثيرا ما يتحول د. طه من الفعل الماضى إلى الفعل المضارع رغم أن الزمن فى الحالتين ماضٍ. وذلك كقوله: "مضت السفينةُ فى طريقها، ومضى المسافرون فيما كانوا فيه حتى دقت أجراس العشاء، فتفرق أصحاب المائدة الأولى، وبقى أصحاب المائدة الثانية فيما كانوا فيه، ثم

تدق الأجراس مرة أخرى فيتفرق هؤلاء، ويعود أولئك فيستأنفون ما كانوا فيه من حياة فارغة فيها عبث ولعب، وفيها نشاط، وفيها شراب، وفيها حديث كثير" (ص١٢)، "وأقبل الليل وآوينا إلى مضاجعنا آمنين مطمئنين رغم ما كان يُذْكَر من حديث الغواصات. ألم نكن فى سفينة محايدة لا سبيلعليها للمتحاربين؟ ولكن باب الغرفة يُطْرَق ثم يُؤْذَن للطارق فيدخل، وإذا هو يتحدث إلينا فى فرنسية مضطربة أنه إذا دق الجرس فأَسْرِعوا إلى جسر كذا، وقِفُوا أمام الزورق رقم كذا" (ص١٦)، "فقد أحسست حينئذٍ أن بين القوم سرًّا يُلْهِيهم ويُضْحِكهم، ولكنهم لا يستطيعون أن يجهروا به لمكانى منهم. وما هى إلا أن أحتال حتى أنسلَّ من الغرفة التى كانوا فيها إلى دهليز ضيق... وآوِى إلى الزاوية بين الصندوقين، فأجلس القرفصاء" (ص٢٤- ٢٥)، "حتى انتهَوْا إلى دَرَجٍ فى أقصى الشارع تدافعوا إليه، فتزلُّ أقدامهم فيتساقطون" (٢٥)، "أريد الليلة أن أضحك، وأن أضحك فى انتفاع واستفادة، فما هى إلا أن أقصد إلى أحد الملاعب أو إلى أحد هذه الملاهى التى لا توجد إلا فى فرنسا، بل لا توجد إلا فى باريس، وإذا أنا أمام طائفة من الأغانى الهجائية فيها ألذ ما يُسْمَع ويُضْحِك، ويدعو إلى التفكير والعبرة والعظة" (ص٣١). ولا أريد أن أمضى فى الاستشهاد بأمثلة أخرى، فهذا معروف عن أسلوب طه حسين. وهذا التركيب من شأنه أنه يوقفنا وجها لوجه أمام المنظر أو الحدث الذى وَلَّى وانتهى أمره، فيجىء طه حسين ويبعثه مرة أخرى أمام أعيننا وآذاننا. وهو مَدِين فى هذا إلى الشعر القديم، والجاهلى منه بالذات.

ويتكرر لدى د. طه حسين فى كتاباته بوجه عام هذا التركيب: "وإنْ كنتُ لَكذا"، أى "لقد كنت بكل تأكيد كذا". وهو تركيب أخذه من القرآن. ومن شواهده فى الكتاب، وهى فيه قليلة على غير العادة، قوله: "وإن كنتُ لشديد الأسف... وإنْكنتُ لَشديد الحرية" (ص٢١)، "وإن كان ذلك لسهلًا يسيرًا" (ص٨).

وهو مغرم بالتكرار مع المعطوف فيكرر معه العامل الذى يعمل فى المعطوف عليه أو الأداة التى تصاحبه كما قوله مثلا: "وإذا أنا ضيّق بنفسى، وإذا نفسى ضيّقة بى" (ص٧)، إذ كرر "إذا" الفجائية، وكان يمكن أن يكتفى بالأولى. وكما فى قوله: "خلعتُ العمة، وخلعت الجبة، وخلعت القفطان" (ص١٤) بتكرار "خلعتُ" بعد كل واو، وكما فى قوله: "يكاد جسمه يعلن عن نفسه فى هذه الأشكال المختلفة التى يأخذها حين يقف وحين يتحرك، وحين ينظر وحين يلتفت، وحين يشعل السيجارة أو السيجار، وحين يُرسل الدخان من فمه" (ص١٣) بتكرار "حين" مع كل واو، وكان يمكن أن يقال: "حين يقف أو يلتفت أو يشعل

السيجارة أو يرسل الدخان من فمه"، وكما فى العبارة التالية: "وهو مستقر متسلط فى هذه الطبقة السادسة من هذا البيت الهادئ فى هذه الغرفة الضيقة المسرفة فى الضيق التى طالما قضيت فيها الساعات الطوال إلى كتاب من كتب الفلسفة أو التاريخ هادئًا مطمئنًّا، لا أكاد أسمع ضوضاء السيارات ثقيلها وخفيفها، وهو مستقرٌّ متسلط فى مدخل هذا الفندق الذى عرفته منذ عامين صامتًا شديد الصمت ساكنًا مغرقًا فى السكون، وهو مستقر متسلط فى حوانيت الباعة على اختلافها، ماذا أقول؟ بل مستقر متسلط فى المحطات حيث تعودنا ألا نسمع إلا صفيرَ القُطُر وضجيجها، وصياح العمال وحَمَلة الأمتعة، وذلك هو الرَّاديو" (ص٢٨). فانظر كيف يكرر عبارة "وهو مستقر متسلط" مع المعطوف، وكان يمكنه أن يحذفها، كما نقول مثلا: "كافأت عليا وكافأت سعيدا وكافأت أحمد وكافأت عبد الله" بدلا من قولنا ببساطة: كافأت عليا وسعيدا وأحمد وعبد الله". وأنا لا أَعِيبه بتعليقى هذا بل أشرح ما صنعه لا أكثر. ولا شك أن ما فعله يجعل الكلام آكَدَ وأَفْعَلَ فى النفس ويخرجه عن الطريق المعتاد فى التعبير، فضلا عن أن السياق قد يفرض هذا التركيب أو على الأقل: يجعله أفضل حين يبعد المعطوف عن المعطوف عليه. ومن ذلك "إذن فسيدرسون العلم على وجهه، وسينفِّذون فى المحاكم الشرعية آراء الشيخ، وسيمحقون الرشوة مَحْقًا، وسيُلْغُون تعدد الزوجات، وسيقيدون الطلاق، وسيؤيدون آراء قاسم أمين التى رضيها الشيخ، وسيُحْيُون فلسفة ابن سينا وابن رشد وبلاغة الجرجانى، وسيقضون على هذه الكتب السقيمة التى قضت على عقل الأزهر والأزهريين" (ص٢٣). وكان بمكنته أن يحذف بعد كل واو عطف حرف السين، إذ من المعروف أن العطف يتضمن هذه السين فى طياته. لكن طه حسين يحب الأناة فى كلامه مكتوبا هذا الكلام أو ملفوظا، وهذا التكرار يوحى بتلك الأناة ويؤكد ما يقول. وحين تسمع طه حسين وهو يتحدث فى المذياع أو فى المرناء مع أحد أو إلى المستمعين عامة فلسوف تحس هذه الأناة فى النطق إذ إن إيقاع حديثه بطىء، كما نلحظ ضغطه على كل حرف عند إخراجه. ومع هذا لا يضيق صدرك بهذا ولا بذاك بل تستمتع به، وبخاصة أن صوته العميق العريض صوت جميل بل فاتن. ومرة أخرى أقول إننى أذكر هذا رغم أنى من المخالفين لطه حسين فى كثير من مواقفه وآرائه. بيد أن هذه مسألة أخرى. ومنه "تختلف إلى الملاعب ودور اللهو، وإلى المحاضرات ومعاهد العلم" (ص٣٠) حيث يكرر حرف الجر: "إلى" رغم أن تكراره غير واجب. ومنه "هو ساخط على الجمهورية، وهو غير راغب فى عودة النظام الإمبراطورى أو الملكى، وهو كارهٌ للاشتراكية، مشفق من الشيوعية" (ص٣٩)، وقد كرر فى هذا النص المبتدأ:

"هو"، وكان يمكنه حذفه لو أراد، ولكنه لم يُرِدْ. ومنه "فقد كان نضرا، وكان بديعا، وكانت فيه للناس لذة وبهجة، وكان فيه للنفوس أُنْس" (ص٥٠). ومن الممكن أن نحذف "كان" لو شئنا فنقول: كان نضرا بديعا، وللناس فيه لذة وبهجة، وللنفوس أُنْس". ومنه "لا يعرفون كيف يَلْقَوْنه، ولا يعرفون كيف يُهَوِّنون عليه الخَطْب". ويمكننا أن نقول: "لا يعرفون كيف يلقونه ولا كيف يهونون عليه الخطب" (ص٥٧).

ومما لا ينبغى القفز عليه هنا لدن الحديث عن أسلوب طه حسين حبه للترادف. وقد ذكرنا فى الفصل الخاص بإبراهيم المازنى وسيرة حياته أنه هو أيضا كان مغرما بالترادف. لكن هناك فرقا بين ترادف وترادف، فترادف طه حسين يتعاون مع بعض سماته الأسلوبية الأخرى فى طبع كتاباته بطابع الأناة، أما ترادف المازنى فترادفٌ سلس بل منزلق بخلاف الأمر فى أسلوب طه حسين، الذى نحس وكأن له زوايا، وإن كانت غير حادة، لكنها لا يمكن أن توحى بالليونة والمرونة التى توحى بها مترادفات المازنى. ومن شواهد ذلك قوله: "انصرف السَّفْرُ عما كانوا فيه من جِدِّ الحياة اليومية ليستريحوا ويُرَفِّهوا على أنفسهم، فكلٌّ يلتمس من الراحة ما يلائمُ ذوقه ومزاجه ومقدرته على الراحة" (ص١٢)، "نعم، يجب أن تهدأ هذه النفس الثائرة، وأن يطمئن هذا القلب المضطرب، وأن تخمد جذوةُ هذا الغيظ، وأن يقوم الأمل مقام اليأس" (ص٢٠)، "خطر له أن يذهب إلى حيث الفساد أشد انتشارا، وإلى حيث الإثم أبعد فى النفوس أثرا" (ص٢٥)، "هذان القصران المتقاربان اللذان يتسميان باسم واحد، واللذان يتسلطان على النفوس تسلطا متشابها فى القوة والبقاء، والاستئثار بالعقل، والاستهواء لِلُّبِّفى الفرنسيين والغرباء كما يشاءان: أحدهما مُتْحَف اللوفر، والآخر متجر اللوفر" (ص٤١)، "فأما هذه اللذة الفنية فيجدهامن يُبْصِر الطبيعة فى أشكالها المختلفة ومناظرها المتباينة، وألوانها البديعة" (ص٤٤)، "ولقد تركته فى مصر كأحسن ما عرفته قوة ونشاطا، وامتلاءً بالحياة وابتسامتها، وأملا فيها، وازدراءً لأحداثها وكوارثها" (ص٥٣).

وفى الكتاب صور رائعة أيا كان المصدر الذى استقاها طه حسين منه، مثل "استيقظ الفجر"، "وكنا قد خلعنا يومًا قائظًا محرقًا، ودخلنا فى ليلٍ رطب ثقيل، وكان الجوُّ من حولنا ساكنًا جامدًا كأنه مخنوق مكدود، قد احتبست أنفاسه احتباسًا"، "ولكن اليد التى كانت تخنق الجو أرسلته شيئًا، فتنفَّس خائفًا مشفقًا، ومسَّت وجوهَنا منه أنفاسٌ رقيقةٌ خفيفةٌ لم تكد تبلغنا حتى بعثت الحياة فى النفوس" (ص٥)، "وإنى لأُلْقِى من حولى حُجُبًا صِفاقًا وسُجُفًا كِثافًا حتى لا يصل إلى مما حولى شيء لأنى أريد أن أَفرُغ لنفسى، وأريد أن أتحدث إليها وأسمع

منها، وأُحْدِث بينها وبينى هذا الحساب الذى طال به العهد وبَعُد به الزمان، والذى أُقْبِل عليه كارهًا له وراغبًا فيه! نعم، فأنا أنسى نفسى أو أتناساها طَوَال فصل العمل فى مصر، فأُرِيحها وأستريح منها، فإذا أقبل الصيف أقبلتُ معه عليها، فكان بينى وبينها حسابٌ ما أشدَّ يُسرَهُ حينًا، وما أشد عُسرَهُ فى أكثر الأحيان، وما يكاد يتقدَّم الصيف أسابيع حتى أسأمها وتسأمنى، وحتى أنفر منها وتنفر منى، وحتى أفِرَّ منها إلى ألوان القراءة وضروب اللهو، وتنكمش هى فتختبئ فى ناحية ضئيلة خفية من نواحى الضمير" (ص٧)، "لا أسمع للفرنسيين بمصر إلا بنصف أذنى" (ص٤٠). وهذه بعض أمثلة لا غير، وكلها عجيبة شاهدة تفتن العقل والخيال.

مآخذ لغوية: ومع أن طه حسين كاتب كبير ومتميز وممتع، وله أسلوب فى الحكاية والوصف يخترق القلوب اختراقا، فإن له مآخذ لا أدرى كيف وقع فيها لأنها لا تمثل أية صعوبة بل من السهل اكتشاف ما فيها من خطإ. لنأخذ مثلا الفعل: "تَمَيَّزَ"، الذى استخدمه (ص٦) بمعنى "مَيَّزَ" رغم أن هذا ليس أحد معانيه، وذلك فى قوله: "لا أكاد أتميز أصواتَ قوم يتحدثون من حولى"، وكان ينبغى أن يقول: "لا أكاد أُمَيِّز أصواتَ قوم...". وهناك كلمة "دَيَّان" (ص٨)، التى استعملها بمعنى "متدين"، والصواب أنها اسم من أسماء الله، فهو سبحانه الديان. نعم لهذه الكلمة معان أخرى منها القاضى والمحاسب والحاكم والقهار، لكن ليس من بينها "المتدين". وأما إذا كان يريد استعمال كلمة غير شائعة لقد كان بمستطاعه أن يقول: "دَيِّن" كما قلنا من قبل.

ومن تلك المآخذ استعماله الفعل: "آوَى" لازما بمعنى "أَوَى"، فهو يقول مثلا: "آويتُ إلى بيتى"، أى لجأت إليه أو دخلته، وصحتها "أَوَيْتُ إلى بيتى"، أما "آويت" فهو أن آخذ معى إلى بيتى شخصا آخر وأضيّفه أو أسكنه معى حماية له من خطر يتهدده أو من التشرد فى الشوارع مثلا. وقد تكرر هذا عنده فى الكتاب الحالى (ص١١، ١٤، ١٦، ١٧، ٤٣... إلخ)، وفى كتب أخرى. وقد كان هذا، رغم تخطئتى له، مثار تعجب بل مثار تساؤل عندى هو: الا يمكن يا ترى أن يكون هذا خطأ الكاتب المستمع لا المؤلف المُمْلِى؟ ولكن لِمَ هذه الكلمة بالذات؟ ولِمَ يخطئ فيها الكاتب المستمع فى كل مرة تُمْلَى عليه؟ وهل هى من الصعوبة بحيث يخطئ فى كتابتها كل مرة؟ أم هل من المعقول أن الكاتب يخطئ سماعها من الدكتور على الدوام؟ ثم هل يعقل أن يكون كل من اشتغل كاتبا عند طه حسين ضعيف السمع على هذا النحو؟ ذلك أنى، فيما أذكر بوضوح، قد لاحظت هذا الخطأ فى كتب تنتمى إلى فترات عمرية

مختلفة من حياة طه حسين التأليفية كان الكاتب الذى يشتغل معه مختلفا، حتى وجدت فى هذا الكتاب الدليل القاطع على أن الخطأ هو خطأ د. طه ذاته، وذلك فى قوله (ص٤٣): "للناس مذاهب مختلفة فيما يتَّبعون من الرحلة إلى أوروبا أو غير أوروبا من البلاد الأجنبية، فهم جميعًا متفقون أو كالمتفقين على أنهم يَدَعون بلادهم رغبة فى الراحة، والتماسًا للترفيه على النفس، وتغييرًا للبيئة، وفرارًا من الجو الحار الثقيل، ولكنهم بعد هذا كله يختلفون فى تصور الراحة وتغيير البيئة والفرار من الجو: فمنهم من يرى الراحة فى "الإيواء" إلى سواحل البحر أو المحيط، يقضى نهاره متجردًا أو كالمتجرد، مستلقيًا أو كالمستلقى على الرمل، ينغمس فى الماء ليخرج منه، ويخرج منه لينغمس فيه..."، وقد نسخت كل تلك الأسطر ليظهر وجه الخطإ بوضوح داخل السياق. لقد استخدم المصدر: "الإيواء" لازما، وهو مصدر "آوَى يُؤْوِى"، ومعنى هذا أنه فعلا يستعمل "آوى" خطأ كما لاحظت، وكان ينبغى أن يقول هنا: "الأُوِىّ" بدل "الإيواء" لأن "الأُوىّ" هو مصدر "أَوَى يَأْوِى" الثلاثى المجرد.

والعجيب أن لجنة من ثلاثة أساتذة كبار قرأت ملاحظتى هذه فى بحث لى عن طه حسين منذ خمسة وثلاثين عاما كان لها رأى آخر، إذ خطأتنى أنا، ثم لم تكتف بهذا بل استشهدت بالقرآن على صواب استعمال المِدَّة بدل الفتحة هنا. أى أن د. طه حين يقول مثلا: "آويتُ إلى بيتى" بدلا من "أَوَيْت إلى بيتى" فهو على صواب، وأنا المخطئ. وهذان هما الشاهدان اللذان خطأتنى بهما اللجنة المذكورة: "قال (أى ابن نوح): سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء"، "قال (أى لوط): لو أن لى بكم قوةً أو آوى إلى ركن شديدٍ". وكان رأى اللجنة أن القرآن الكريم قد استعمل المِدَّة لا الفتحة على الهمزة. فماذا يريد "السيد الباحث" بعد هذا؟ وطبعا كلام اللجنة هذا كلام خاطئ تماما، إذ الفعل فى الشاهدين القرآنيين مضارع لا ماض، وماضيه هو "أَوَيْتُ"، والمِدَّة سببها همزة المضارعة لا همزة التعدية، وهو ما يؤكد صحة ملاحظتى.

وفى العبارة التالية: "قراءة الصحف والكتب الفرنسية تَلَذُّنى وتُعْجِبنى فى فرنسا أكثر مما تَلَذّنى وتعجبنى فى مصر" (ص٣٨) نراه يستخدم الفعل: "لَذَّ يَلَذُّ" عكس معناه، فالواحد منا يَلَذُّ الشىءَ الفلانىَّ، ولا يَلَذُّه الشىءُ الفلانىُّ، ومن ثم فالشىء الفلانى مع هذا الفعل يكون مفعولا لا فاعلا كما استعمله د. طه. وفى القرآن مصداق لما نقول. جاء فى الآية الحادية والسبعين من سورة "الزخرف": "وفيها (أى فى الجنة) ما تشتهيه الأنفس وتَلَذُّ (أى تَلَذُّه)

الأعينُ". فاللذة تقع على الشيء لا على الشخص، أى أن الملذوذ هو الشيء، والشخص لاذٌّ.

وفى الصفحة الخمسين يقول الكاتب الكبير: "طوال سنين الحرب" بإثبات نون "سنين" الأخيرة رغم أنها مضافة. ومعروف أن "سنين" جمعٌ لـ"سَنَة"، والشائع أن جمع هذه الكلمة يعامَل معاملة جمع المذكر السالم، ومن ثم فحين يضاف هذا الجمع تحذف نونه، فنقول: "رحبنا براكبِى القطارِ" ولا نقول: "براكبين القطار". لكن طه حسين هنا يتبع إعرابا آخر لهذه الكلمة يعاملها معاملة كلمة "حين" ولا يعاملها على أنها ملحقة بجمع المذكر السالم. أى أن "النون" فى كلمة "سنين" طبقا لهذا الإعراب هى جزء منها، فنضع عليها ضمة فى حالة الرفع، وفتحة فى حالة النصب، وكسرة فى حالة الجر. وعلى هذا تُنْطَق فى عبارة الدكتور على النحو التالى: "طَوالَ سنينِ الحربِ". أما لو عاملناها بوصفها ملحقة بجمع المذكر السالم لقلنا: "طوالَ سِنِى الحربِ".

مع الفقرات الأولى من الكتاب: وفى النهاية أدع القارئ مع هذا النص الذى استفتح به مؤلفنا كتابه، وهو نص يغلب عليه التهويم وكأن د. طه أملاه على كاتبه وهو بين اليقظة والمنام، ولكنه نص ممتع غاية فى الإمتاع: "أُمكثوا، وأنا زعيمٌ بتنبيهكم إذا استيقظ الفجرُ! قال ذلك، ومسَّ المائدة أمامه بعصاه مسًّا رفيقًا، فلما أقبل خادمُ الفندق قال له: إذا تمَّت الساعة الخامسة من صباح غدٍ، فتحدَّث فى التليفون رقم كذا ... فسَلْ عن صحة فاطمة، ثم أنبئنى بها حين تقدِّم إلى قهوة الصباح. وكانت فاطمة خادمًا لنا، وكان مدير الجامعة قد استنبط هذه الحيلة ليكلف خادم الفندق تنبيهنا مع الفجر، وكنا قد أزمعنا السفر من غدٍ وجئنا نودِّعه، وهممنا أن ننصرف، فأراد أن يستبقينا ساعة أخرى من الليل.

وكنا قد خلعنا يومًا قائظًا محرقًا، ودخلنا فى ليلٍ رطب ثقيل، وكان الجوُّ من حولنا ساكنًا جامدًا كأنه مخنوق مكدود، قد احتبست أنفاسه احتباسًا، وكانت نفوسنا قد وقفت، ومَلَكاتنا قد ثبتت فى مكانها لا تدور بخاطر ولا تفكير، وكانت ألسنتنا تتحرك بكلام لا يكاد يدل على شيء ذى غَنَاء، ولا يكاد يعدو ما نحسُّ من حر، وما نجد من ضيق، وكان الليل قد انتصف أو كاد، وكنا نتعجَّل الأوبة لنستريح قبل استئناف السفر الشاق الطويل، ولكن اليد التى كانت تخنق الجو أرسلته شيئًا فتنفَّس خائفًا مشفقًا، ومسَّت وجوهنا منه أنفاسٌ رقيقةٌ خفيفةٌ لم تكد تبلغنا حتى بعثت الحياة فى النفوس، فلما نهضنا أنكر مدير الجامعة هذا النهوض، وهو يقول: الآن وقد خفَّ الليل، وتحرَّك النسيم، وطاب المجلس، وحَسُنَ السَّمَر؟

فجلسنا ما شاء الله أن نجلس، وتحدثنا ما وَسِعَنا الحديث، وعدنا وقد تقدَّم الليل نقضى بين النوم واليقظة هذه الساعات المضطربة التى يقضيها من يحرص على ألَّا يفوته القطار الأول.

أين أنا؟ فيم أُفكر؟ وماذا أسمع؟ إنَّ من حولى لأصواتًا لا أتميَّزها، أو لا أتميَّز منها إلا قليلًا، وإنى لأجدُ هذا الشعور الغريب الذى يُخيِّل إلى أنى فى النوم، ويدعونى إلى الراحة، ويخيِّل إلى فى الوقت نفسه أنى مع الناس، وأن من الحق على أن أتخذ هيئة الرجل الاجتماعى، لا أكاد أتميز أصوات قوم يتحدثون من حولى فيهم زَوْجى وابناى وجماعة من الأصدقاء، وما أشكُّ فى أنهم يذكرون القاهرة وأحداثها فى الأسابيع الأخيرة، أمَّا أنا فقد امتلأت نفسى بجملة واحدة تردَّدت على كثيرًا أمس، وترددت على كثيرًا صباح اليوم، وهى "إلى اللقاء"، سمعتها أمس ممن زُرْتُه أو زارنى مودِّعًا، وسمعتها اليوم من هؤلاء الأصدقاء الكثيرين الذين أَبَوْا إلا أن يتكلفوا الغُدُوَّ مع الطير؛ ليصافحونى قبل أن أركب القطار.

"إلى اللقاء" كلمةٌ كلها أمل ورجاء قد تصدِّقه الأيام وقد تكذِّبه. فمن يدرى؟ لعلى أعود فأصافح هؤلاء الأصدقاء، وأسمع لهم، وأتحدث إليهم، وأُشاركهم فى جدِّ الحياة وهزلها. ومن يدرى؟ لعلى لا أعود فلا لقاء ولا حديث ولا استماع ولا مشاركة فى الجِدِّ أو الهزل. "إلى اللقاء" كلمةٌ ينطلق بها اللسان، فإذا هى خفيفة لا وزن لها حينًا لأنها كلمةُ مجاملةٍ ليس غير، ولعل من الناس من يقولُ لسانه: "إلى اللقاء"، ويقول ضميره: "اذهب لا رجعتَ!"، وإذا هى ثقيلة على بعض الألسنة لأنها مملوءة مثقلة بالمعنى قد أودعها صاحبها كلَّ ما فى نفسه الراضية الحنون من حبٍّ وبرٍّ، ومن خوف وإشفاق، ومن أمل ورجاء، يتحرك بها لسانه وإنَّ قلبه ليتحرَّق حزنًا للفراق، وإن ضميره ليودُّ لو لم يحتَجِ الناس إلى أن يودِّع بعضهم بعضًا، وإنَّ نفسى لتتمنَّى أن يتم هذا الرجاء وأن يكون هذا اللقاء قريبًا، والألسنة تنطلق بهذه الكلمة مُسرعة حينًا، مُبطئة حينًا آخر.

والأصوات تنبعث بهذه الكلمة مشرقة واضحة، أو مظلمة قاتمة، والقطار يتحرك، والأبصار تتبعه، والأنفاس تُخْرِج من بين الشفاه زفرات المحزون أو نفثات المصدور، كلُّ هذه الأصوات المختلفة المتباينة التى يملؤها الحب والبغض، ويُضيء فى جوانبها الأمل، ويغشِّيها اليأس بغشاء صفيق، كلُّ هذه الأصوات، وكل هذه الأنفاس، وكل هذه النظرات، تصل إلى نفسى، وتقع فى قلبى، فتترك فيه آثارًا ونُدوبًا، وأنا لها كلها شاكر، وبها مُغتبط، فهى مظهر من مظاهر المجاملة، ودليل على أنَّ لى فى نفوس هؤلاء الناس جميعًا مكانة ما، فإن الحب والبغض أوضح آيات التقدير".

"قصة حياة" لإبراهيم عبد القادر المازنى

التعريف بالمازنى: إبراهيم عبدالقادر المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩م) شاعر وناقد وصحفى وكاتب مصرى وُلِد لأبٍ محامٍ شرعىّ، وتعلم فى المدارسالحديثة، والتحق بمدرسة المعلمين، وحصل على شهادتها سنة ١٩٠٩م، واشتغل بالتدريس عدّة سنوات، ثم تفرغ للعمل فى الصحافة حتى وفاته. وقد بدأ حياته الأدبية شاعرًا، ثم انصرف إلى الكتابة النثرية ليصنع لنفسه اسمًا كبيرًا بين كتاب العربية فى العصر الحديث. واشتهر رحمه الله بأسلوبه السهل المنساب، وميله إلى السخرية التى ميزته عن كثير من كتاب جيله. وجمع كثيرا من مقالاته وحكاياته وصوره الأدبية وقصصه القصيرة ومقالاته النقدية وأحاديثه الإذاعية فى كتبه: "صندوق الدنيا، خيوط العنكبوت، فى الطريق، حصاد الهشيم، سبيل الحياة، أحاديث المازنى..."، وكتب بعض المسرحيات مثل"غريزة المرأةأو حكم الطاعة"، وترك عددا من الدراسات الأدبية والنقدية العميقة. وله إسهامات فى الترجمة من الإنجليزية، التى كان يتقنها، وله أيضا عدة روايات: "إبراهيمالكاتب، إبراهيم الثانى، من النافذة، عود على بدء". وترجم لنفسه فى كتابه الشهير: "قصة حياة"، وزار كلا من الحجاز والشام والعراق، ووضع عن كل رحلة منها كتابا شائقا ممتعا.

وفى هذه الدراسة سوف نتناول بالتحليل والتذوق كتابه: "قصة حياة"، وهو سيرة ذاتية كما أشرنا، وإن لم يتناول حياته فيها مرتبة ترتيبا تاريخيا، بل خصص كل فصل من فصول الكتاب لموضوع أو حادثة فى طفولته أو شبابه أو للتأمل فى فكرة ما أو لتحليل شعور من المشاعر أو وصف عادة من العادات الاجتماعية فى العقود الأولى من القرن الماضى. وفصول الكتاب عشرون، وكل فصل مكون من أربع صفحات تقريبا. وكنا نتمنى أَنْ لو كانت الفصول أكثر، والكتاب أطول، وكلام المازنى أغزر، فالقراءة له متعة عظيمة لا تقدر بثمن. وقد ظهرت هذه السيرة للمرة الأولى عام ١٩٤٣م، بيد أننا نعتمد هنا على طبعة هنداوى، التى صدرت عام ٢٠١٠م.

بيت المازنى وأسرته وطفولته: ومما يجدر دراسته من موضوعات هذا الكتاب ما كان سائدا آنئذ من تقاليد وأوضاع وأحوال واعتقادات تختلف عما هو معروف الآن: فعلى سبيل المثال ها هو ذا رَسْمُ بيتٍ من بيوت ذلك الزمان كما عرضه علينا المازنى رحمة الله عليه:

"نشأتُ فى بيت صارم التقاليد فى ساحته الواسعة مُصَلَّى ومِيضَأَة، وعلى جانبَىْ مدخله غرفٌ لإقامة الأتباع والتلاميذ والمريدين، وكانت آخر هذه الحجرات مما يلى الساحة مباشرة غير مسقوفة، وكانت تُتَّخَذ إصطبلا لمن له بغلة أو فرس أو حمار. وبعد المغرب من كل خميس يجتمع المفرَّقون من هؤلاء الأتباع فى المصلَّى، ويتلون "الوِرْد" وهم قعود ثم يذكرون الله، ثم يقومون إلى صلاة العشاء، ثم إلى الطعام فالخلوة، وفى الفجر يخرجون إلى مقبرة الشيخ الكبير. وهناك يتلى "الوِرْد" مرة أخرى، وتُعْقَد حلقة الذكر ثم يؤكل الفول النابت والخبز...

ولم يكن هذا بيت أبى، وإنما كان بيتا يسع من شاء من الأسرة أن يذهب إليه ويقيم فيه، فقد كان واسعًا كبيرًا، فلما مات أبى وساءت حالنا بعده اتخذنا لنا فيه شقة اقتصادا فى النفقة، وعَزَّ علىَّ ذلك فى أول الأمر، فقد كان لنا بيت خاص لا يشاركنا فيه مشارك، وكان عندنا الخادم والخادمة والبواب والبستانى. ومن العجيب أنى أذكر مدخل البيت وساحته الرحيبة وحديقته والنافورة والحجرات من حول ذلك، وفيها مكتب أبى ومكاتب الوكيل ومساعديه ولكنَّ ما عدا ذلك بهتت صُوَرُه. وأذكر أنى كنت أدخل على أبى فى مكتبه وعنده أصحاب القضايا، فأقف إلى جانبه وهو منكبٌّ على الورق، وأنا ساكت لا أقول شيئًا ولا أتحرك حتى يرفع رأسه ويمد يده إلى فنجان القهوة، فأقول بصوت خفيض: "أبويا، أبويا، أبويا، هات قرش"، فيضع يده فى جيبه ثم يخرجها بما تخرج به: بقرش أو نصف فرنك أو أقل أو أكثر، فأتسلل بما أُعْطِيتُه فأُلْفِى أخى الأصغر ينتظرنى عند الباب، فنخرج إلى الحارة حيث نجد بائع الدندرمة، فندفع إليه ما معنا ونأكل حتى نشبع ونحمد الله أو لا نحمده، فنميل على دكان مجاورة لبيتنا فنشترى كُرَاتٍ وبِلْيًا وما إلى ذلك. نبدد الفلوس والسلام. وكان أخى أصغر منى، وكان جميلا مُشْرِق الديباجة سمينًا وبَضًّا غَضًّا، فكان أبى يخاف عليه أن تصيبه العين، ومن هنا أَمَرَ ألا يُدْخِلوه عليه فى المكتب لئلا يراه ذو عين فيحسده...

ومن الصور التى لا تزال ماثلة أمام عينى أن جدى دخل على أبى فى مكتبه يتوكَّأ على عُكَّازه، فنهض له أبى واقفًا وأفسح الزباين له ليقعد، ولكنه لم يفعل والتفت إلى أبى وطلب منه شيئًا، فاستمهله هذا، فما كان من الجد إلا أن رفع العكاز وأهوى به على كتف أبى، فتأوه واختبأ تحت المكتب، وانصرف جدى غاضبًا ساخطًا يلعن العُقُوق، وعاد إلى كرسيه فى مدخل البيت. وكنت أنا حاضرًا هذا الذى حدث، فشقَّ علىَّ أن أرى جدى يضرب أبى بهذه الهراوة الضخمة، فخرجتُ إليه، فنادانى وأدنانى منه وأجلسنى على حجره وشرع يلاطفنى ويدعو لى، ولكنى كنت مَغِيظًا مُحْنَقًا فتناولت شعرات من لحيته الكثة وشددتها، وفى نيتى أن أنتفها كلها

عقابًا له، فزجرنى وأدار وجهه ورفع يده لتخليص لحيته، فبدا لى قَذَالُه، فصفعته، فطار عقله ودفعنى، فارتميت على الأرض ورأيته يميل على هراوته ويتناولها، فوضعت ذيلى بين أسنانى وانطلقت أعدو...

وكان شر ما يمكن أن يعاب به الواحد منا نحن الصبيان أن يراه أحد واقفًا يحدِّث بنتا أو يلاعبها. يا حفيظ! ولدٌ يلعب مع بنت؟ هذا إثم كبير ومعصية تُوصَد من دونها أبواب الغفران، فإنه عيب وسوء أدب وقلة حياء وفساد تربية. وأشنع من هذا وأبلغ فى العيب وسوء الأدب أن تلعب البنت فى الشارع أو فى ساحة البيت. ألا تكفيها حجرات البيت التى تطل نوافذها على الطريق وعلى فناء الدار؟ وصحيح أن الشبابيك مسمَّرة، ولكن النظر من الثقوب ميسور، وهذا يكفى. بل كان من العيب أن يرى الرجل زوجة أخيه إذا كانت غريبة أو من غير قريباته.

وتغرب الشمس فيجمعنا الخادم من الشارع، ويَهُشّ علينا كما يهش على الغنم أو الدجاج، ويردنا إلى البيت والحجرات ذات الشبابيك المسمرة مخافة أن يخطفنا أحد إذا بقينا نلعب فى الحارة أو يصادفنا "السِمَّاوِىّ" فيُمِيتنا، أو يظهر لنا عفريت فيركبنا أو يرعبنا أو يفعل بنا غير ذلك مما تفعل العفاريت. ويكون الحر شديدًا، والليل جميل، وتَزْهَق أرواحنا فى الغرف المكتومة، ونشتهى أن ننعم بالليل والسماء الحافلة بالنجوم الخفاقة اللمعان، ولكن لا سبيل إلى ذلك.

وكانت بنت خادمتنا فى مثل سنى، فكنت أتوق إلى ملاعبتها بعد إِذْ نُهَشّ إلى الغُرَف فى الليل، فتأبَى أمى وأمها ذلك علينا وتصرفاننا عنه لأنه عيب، وتجر الخادمة بنتها إلى حجرتها: تجرها من أذنها وتشد عليها وتقرصها وقد تضربها علقة، وتجرنى أمى من يدى أو من شعرى إذا حَرَنْتُ، أو تحملنى وأنا أضرب بيدى ورجلى فى الهواء وأصرخ وأصيح، وتُرْقِدنى برغم أنفى على السرير وتغطينى باللحاف وتروح تحدثنى عن العفاريت وتصف لى ما تصنع بالأطفال الذين "لا يسمعون الكلام" ولا يفعلون ما يؤمرون، وتروى لى قصصًا يقف لها شعر الرأس ويتقبض الجلد عن "المزيرة المؤتزرة" و"أبى رجل مسلوخة" وغيرهما وغيرهما، فأتضاءل ويدخل بعضى فى بعض، وتهمّ بأن تتركنى وقد اطمأنت إلى سكونى ووثقت أنى غير مفارق فراشى فى ليلتى تلك، فأصيح بها وأناديها وأدعوها أن تبقى إلى جانبى لأن "اللحاف" يحدق فىَّ بعينين تقدحان شررًا، أو لأن دهان الحائط يبدو لى عليه رسم يشبه ما سمعتُ من أوصاف أبى رجل مسلوخة فأنا أخاف أن يتجسد ويخرج من الجدار ويميل علىَّ بأسنانه وأظافره. وبالمناسبة فقد

كنا ونحن صغار نغطى وجوهنا حتى فى الصيف الحار بالمِلَاءة كيلا يرانا العفريت فيأكلنا، وكأن العفريت غبى وساذج مثلنا ولن يعرف أننا مختبئون تحت المِلَاءة.

وبعد لَأْيٍ يغلبنى النعاس فأنام وأنا أحلم بالعفاريت والأمساخ والليل المخُوف والنهار الذى يعيد الطمأنينة، والسلالم المظلمة وما يختبئ لى عندها... ويصبح الصباح فأُحْمَل إلى "الكُتَّاب" حَمْلًا، وهناك توضَع قدماى فى "الفلقة" ويهوى عليها "سيدنا" فقيه الكتاب بـ"الجريدة" أو "المِقْرَعة" أو يَكِلُ ذلك إلى مساعده: "العريف"، وبهذا يبدأ النهار".

وفى هذا النص نرى صورة بيت من البيوت القاهرية فى المناطق الوطنية، والصورة واضحة ولا تحوجنى إلى أن أشرحها. وفيه كذلك كلام عن الفصل بين الجنسين فى البيوت بما فى ذلك الأطفال الصغار. وهناك الذِّكْر، وهو جلوس بعض الناس أو وقوفهم فى صفين متقابلين وهم يتطوحون مرددين ومكررين اسم الله سبحانه معا بصوت واضح. أما "الوِرْد" فهو تسبيح وتحميد وتكبير ودعاء يدعو به المصلى مثلا عقب صلاته. كما تقابلنا العفاريت. وهى، حسب اعتقادات الناس، كائنات تظهر ليلا فى الأماكن الموحشة الخالية وفى البيوت المغلقة وفى الجبّان وفى الظلام، وقادرة على التشكل فى صور مختلفة، وتخيف الأطفال والكبار أيضا، وقد تخطفهم أو ترعبهم فيموتون من الخَضَّة. والأطفال الآن، فى الأسر المتعلمة على الأقل، لا تسمع عن العفاريت، ولهذا ينام الطفل فى سريره فى غرفةٍ وحده دون أن يخاف. وكان هناك أيضا أبو رجل مسلوخة، وهو شخص خرافى كانت الأمهات يخفن به أطفالهن حتى يسمعوا الكلام ولا يخالفوا عن أمرهن.

وأما "المزيرة المؤتزرة" فلعل أول مرة أسمع بها حين قرأت هذا الكتاب وأنا فى مطلع الشباب، وبعض المشباكيين (الإنترنتيين) يضبطها بفتحة على الميم وكسرة تحت الزاى. لكن د. مُحَّد عنانى فى الجزء الأول من ترجمته الذاتيه بعنوان "واحات العمر" (مكتبة الأسرة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ ٢٠٠٢م/ ١٢) يضبطها بتشديد الياء لكن دون أن يضع عليها فتحة أو تحتها كسرة حتى نعرف أهى اسم فاعل أم اسم مفعول، ثم يمضى قائلا إنها تحريف عن "المتزيّرة"، أى المرأة التى تلبس ملابس الزيارة، وتقطن المبانى الأثرية المهجورة، وتغنى ليلا بصوت جميل ساحر، فإن افتتن به وبصاحبته أحد المارين بالليل فى تلك المنطقة المهجورة ودخل البيت احتضنته وقتلته وَخْزًا بإحدى الشوكتين المِمِيتَتَيْن الموجودتين على صفحتى عنقها.

وفى النص كذلك كلام عن الحسد بالعين، وهو اعتقاد لا يزال سائدا بقوة فى بلادنا رغم أنه لا أساس له، إذ ما معنى أننى لو نظرت إلى إنسان بعينى آذيته، أو إلى شىء مادى

أفسدته وعطلته وخربته؟ وحسب هذا الاعتقاد نجد أن العين غير متخصصة فى شىء معين، فهى تؤذى كل إنسان وتبلوه بكل الأمراض والإصابات، وتضر كل شىء وتدمره أو على الأقل: تعطله وتخربه. الحق أنْ لو كانت العين تؤذى أخا المازنى الأبيض البض الجميل لقد كان الأطفال الأجانب فى مصر إذن أَحْرَى بالحسد لأن أغلبهم بِيضٌ ذَوُو شعر أصفر ناعم وممتلئون صحة ونضارة، وملابسهم غالية وفى الغاية من النظافة والأناقة، ويسكنون بيوتا واسعة جميلة فى شوارع فسيحة، ويركبون سيارات لا حميرا ولا جمالا، ويأكلون طعاما صحيا شهيا. ومع هذا لم يستطع أن يحسدهم أحد من المغرمين بحسد الأطفال. هل لأنهم أجانب، فهم مصفَّحون ضد العين مثلما هناك سيارات مصفحة ضد الرصاص؟ ثم هل كانت أسرة المازنى تضع الابن البض الجميل فى غرفة منعزلة بعيدا عن عيون الناس طول العمر حتى لا يحسده ويؤذيه أحد؟ إن ذلك غير ممكن. فلِمَ الخوف من الناس الذين فى مكتب أبيه بالذات؟ هل مروا وهم داخلون عليه المكتب على جهاز كشف الحسد، فوجدهم ذوى عيون شريرة؟ لو كانت العين تؤذى وتضر حسب الاعتقادات السائدة ما كان فى الدنيا متميز فى أى مجال، سواء كان طالبا متفوقا أو لاعبا بارعا أو حرفيا ناجحا أو ممثلة جميلة أو فتاة أنيقة يعشقها الشبان والرجال وتثير الغيرة والحسد فى قلوب نساء الحى لأن العيون الحسّادة سوف تصوَّب إلى كل منهم وترديه قتيلا أو مريضا، ولَمَا كان فيها شىء جميل لأن العيون المؤذية سوف تحطم كل تحفة ظريفة فى الصالون، وكل سيارة فارهة فى الشارع، وكل بيت جميل فى الحى... وهلم جرا.

ولى زميل بالقسم كلما رأيت عليه قميصا جديدا رحت كعادتى حين أرى شيئا جميلا أثنى عليه وأمدح ذوق صاحبه وأقول له معاكسا: يا ليت لدىَّ قميصا رائعا كقميصك هذا. فيقول كعادتنا نحن المصريين: تفضل. فأرد مداعبا: أتفضل كيف؟ هل ستعود إلى البيت بدون قميص؟ ومع أن ذلك مستمر منذ سنوات فلم يحدث لأى قميص من قمصانه الأنيقة أى ضرر والحمد لله، فلم يتمزق أو يُصِبْه خرم مثلا. وكلما سألته ضاحكا: ألم يلحق بأى قميص عندك من القمصان التى أُثْنِى عليها وأنظر إليها بعينى الحسادة هذه أى أذى؟ فينفى أن يكون قد حدث شىء من ذلك. فأعلق ضاحكا وساخرا من عقيدة العين المؤذية: "فى المرة القادمة سأركز فى عينى كل الحسد الذى لدىَّ، وسأخرم لك القميص. والأيام بيننا، ولسوف ترى"، فيضحك هو أيضا.

وفى النص أيضا ذكر للقرش والنُّصّ فرَنْك مما لم يعد أحد من الشباب أو الصبيان أو الأطفال الآن يعرف عنه شيئا مع أن القرش، وهو واحد على المائة من الجنيه الذى لم يعد يساوى شيئا الآن، كان يشترى عشرين بونبونة، وكنا نسميها: "كَرَمِلّة"، وكنا نشترى به فى القرية من بائع الدندرمة، التى كنا نسميها: "الضَّرْضُمْلَة"، عشر بسكوتات ضرضملة صغيرة. وهذا فى طفولتى، أما فى طفولة المازنى، الذى مات وعندى سنة واحدة تقريبا، وكان عنده آنئذ نحو ستين عاما، فكان يشترى شيئا وشويات كما وضَّح هو بنفسه. أما النُّصّ فرَنْك فيساوى قرشين، وكان مبلغا كبيرا محترما. وفى موضع آخر من الكتاب يذكر المازنى أن القرش كان يشترى فولا مدمَّسا بالزيت ورغيفا ومخلَّلا (ص٤٦)، وهو ما يكلفنا الآن جنيهات. وهذا معناه أن الأسعار تضاعفت منذ طفولة المازنى فى أواخر القرن التاسع عشر نحو أربعمائة ضعف.

كذلك نقرأ فى النص كيف كان الكبار يحترمون آباءهم ويقومون لهم إذا دخلوا عليهم، بل ويقبلون أيديهم (انظر مثلا ص٥١). وقد رأينا جد المازنى وهو يضرب أبا المازنى بالعكاز لأنه استمهله قليلا حتى يقضى له طلبه، ولا يجد أبو المازنى، وكان محاميا شرعيا معروفا ومحترما مُوَقَّرا، شيئا معيبا فى ذلك رغم وقوع الضرب أمام أصحاب القضايا الجالسين فى مكتبه. وتبقى "الفلقة"، وهى عصا طويلة غليظة بعض الشىء ومدوَّرة يُرْبَط بطرفيها حبل ثم توضع بين الحبل والعصا قدما الطفل أو الصبى أو الشاب المهْمِل فى الدراسة أو المتعفرت أو الذى يتكرر غيابه عن الكُتَّاب أو المدرسة، ويُلْوَى الحبل على القدمين، ويحمل العصا من طرفيها ولدان قويان، وينهال الفقيه أو المدرس على القدمين العاريتين بخَيْزُرانة لَدْنَة أو جريدة نخل أو مِقْرَعة، وهى عصا ملساء مفلوقة بالطول إلى منتصفها تقريبا، وينزل الضرب على القدمين كالنار المتأججة، ويرتفع صراخ المضروب، ولكن لا فائدة ولا جدوى، ثم يُتْرَك ويُفَكّ بعد أن يكون الفقيه أو الأستاذ قد خارت قواه من كثرة الضرب وشدته، فتظل قدما الولد تحرقانه وتؤلمانه إيلاما وحشيا ولا يستطيع أن يسير عليهما لعدة ساعات أو أن يلمس بها الأرض ذات الحصى مجرد لمس. وهذا كله كان معروفا فى طفولتى وصباى وشبابى وما بعد ذلك، لكنه قد اختفى الآن، وصار التلاميذ والطلاب مدللين، وإذا اشتد عليهم الأستاذ ليعلمهم ويفيدهم كتبوا فيه الشكاوى وفضحوه فضيحة بجلاجل وعَدُّوا ذلك انتصارا مبينا.

إلا أن الذى لم أره وأنا أتعلم فى الكُتَّاب أو فى الأزهر أو فى المدرسة الثانوية هو أن يُجْلَد التلميذ أو الطالب بالسَّوْط كما كان الحال فى إحدى المدارس التى ارتادها المازنى فى

صغره، إذ كان هناك ضابط تركى يحفظ النظام ويعاقب بالسوط التلاميذ الأشقياء، وإن كان يترفق بالصغار ويكتفى بلمسهم بطرف سوطه فيخافون ويَرْعَوُون (ص٢١– ٢٢). ومع هذا فلا يمكن بتاتا الصمت على دق الأستاذ أصابع تلاميذه بالحجر كما ذكر المازنى فى كتابه (ص٤٥). فهذا مرفوض تماما حتى لو كان التلميذ من عتاة العفرتة. وكان من الأساتذة فى المرحلة الإعدادية فى أوائل ستينات القرن الماضى من يضرب تلامذته المقصِّرين بحرف القاعدة الخشبية لِمسَّاحة السبورة على ظهور أَكُفّهم.

ومما تناوله المازنى فى كتابه أيضا من قضايا تتعلق بالتربية ما كان سائدا أوانذاك من تضييق على الصغار وإلزامهم الصمت وعدم السماح لهم بالكلام فى حضور الكبار. يقول المازنى عن ذكرياته وهو طفل صغير فى نحو السادسة: "وكنت أعود عصر كل يوم فأرمى كتبى وكراساتى، وأخرج إلى الشارع لألعب مع أقرانى، فأُزْجَر عن اللعب، فأصعد وأُطِلّ على اللاعبين من الشرفة، وبى حسرة ولهفة. وأسمعهم يصفوننى، "بالعقل" و"الهدوء"، فألعن "العقل" وأذم "الهدوء"، فقد كنت مكرَها على ذلك لا مدفوعا إليه بطباعى وميولى. ومتى رأيتَ طفلا ساكنًا قليل الحركة فاعلم أنه مريض أو ضعيف أو ممسوخ. ومتى يلعب الواحد ويجرى وينط إذا لم يفعل ذلك فى طفولته؟ ويدخل الليل فأجلس قريبًا من المصباح وأفتح الكتاب وأقرأ خوفًا من السوط لا رغبة فى التعليم، ويرانى أبى فيشفق على عينى أن تؤذيهما القراءة فى الليل، فينهانى عنها، فأطوى الكتاب وأسكت. وأضيق ذرعا بهذا الصمت، فأفتح فمى وأهمّ بكلام، فينهانى أبى وينهرنى ويقول لى: لا تقاطع الكبار، ولا تحشر نفسك معهم. فأقول: إنه ليس هنا صغار أحشر نفسى معهم، فمع من أتكلم؟ فيَعْبِس ويضع إصبعه على فمه، فأسكت ثم يَنْفَد صبرى، فأعود إلى الكلام، فيقول لى: ألم أقل لك إن هذا الكلام لا يليق؟ فأعترض بأنى أراه يتكلم وأرى أمى تتكلم، فلماذا يليق بهما مالا يليق بى؟ فيبتسم ولا أدرى لماذا، ويربِّت لى على كتفى وخدّى، وقد يقبّلنى ويمسح لى شعرى، فأتململ وأقول له: إنى أريد أن أتكلم وألعب، فمع من؟ بنت الخادمة لا يليق أن ألاعبها لأنها بنت، وأخى أصغر منى بأربع سنوات، وهو على كلٍّ نائم. فتحملنى أمى إلى الخادمة وتوصيها بى، وتتركنى معها، فتُسَرِّى عنى بحكاياتها وأحاديثها حتى يغلبنى النعاس".

ومما كان الصغار يلعبون به آنذاك "الكرة الشراب"، وهى عبارة عن فردة جورب قديم محشو خِرَقًا من القماش تُكَوَّر داخله ويُثْنَى بعضه فوق بعض بطريقة معينة وتخاط آخر ثَنِيَّة منه فى جسم الكرة. بل كثيرا ما كان الأطفال يلعبون بنواة ثمرة الدوم كما ذكر كاتبنا (٤٦– ٤٧).

وكان الأطفال يجدون لذة كبيرة فى اللعب بهذا وذاك. والآن لم يعد أحد يلعب بكرة الشراب أو يمكنه أن يجد فيها أية لذة إذا ما افترضنا أنها متاحة الآن، إذ حلت محلها الكرة الإسفنج ثم الكرة المنفوخة. وأحيانا أرى الطلاب فى الحرم الجامعى يتراكلون صفيحة المياه الغازية الفارغة بأقدامهم كأنها كرة.

بعض الاعتقادات الخرافية: وفى فصل آخر من الكتاب هو الفصل التاسع يشير المازنى إلى الأعمال السفلية والتعازيم الضارة التى يلجأ إليها العوامّ وأمثالهم من المتعلمين الذين لم يؤثر فيهم العلم وظلت أذهانهم متهافتة كليلة بُغْيَةَ إنزال الأذى بمن يكرهون أو لتحبيب رجل فى زوجته مثلا: "مرض أبى بعد شهور قليلة من دخولى مدرسة القِرَبِيَّة الحكومية، وصار كل من فى البيت يَلْغَط بأن زوجته التركية سَمَّتْه، أو هى لم تَسُمَّه، وإنما دأبت على إطعامه لحم الأرنب بعد أن يعالجه رجل مشعوذ بما لا يعرف أحد ليحبِّب أبى فى هذه الزوجة، ويبغّض إليه أمى. وكان أبى يعتقد أن هذه خرافات وأباطيل وأنها مما يلفقه الخيال بتأثير الغيرة، ولكن أمى كان قد أصابها سقم شديد واضطراب عصبى عنيف، فعُنِيَ أخى الأكبر بما أشيع من أن هذا بعض ما جره سحر المشعوذ عليها، فراقب بيت هذه الزوجة التركية فرأى يوما شيخًا يدخل، فتبعه من حيث لا يشعر، فصعد الشيخ إلى غرفة فوق السطح، وأوقد نارًا، وذبح أرنبا، وكتب على لحمه كلاما وعلقه فى الهواء، ورمى فى الموقد بَخُورًا فأطلقه وراح يقرأ ويُعَزِّم، وأخى يرقبه، ثم خطر له أن يُطْلِع أبى على ذلك فأغلق عليه الغرفة وأَوْصَدَ باب البيت أيضًا وحمل مفتاحه معه وذهب فجاء بأبى وأراه ما رأى، فشَقَّ الأمر على أبى، فطلَّق المرأة.

ولكنه مرض بعد ذلك لا أدرى بماذا؟ ولزم البيت بضعة شهور كان الطبيب يعوده فيها كل بضعة أيام مرة، ولكنه كان فيما يبدو لى صحيحًا معافًى لا سَقَم به، فقد كان يشرب القهوة على عادته، ولا ينفك يدخن سجائره المألوفة ويأكل طعامه المعهود: السمك المسلوق والأرز والفاكهة، وكل ما تغير من أمره واختلف من حاله أنه كفَّ عن النزول إلى المكتب وأن الكاتب وأخى كانا يصعدان إليه بالأوراق، فيَطَّلِع عليها ويشير بما يرى.

وعدت من المدرسة عصر يوم، فلقينى الكاتب على الباب وسألنى: أين عم محمد؟ فقلت: لم أره. فأخبرنى أنه ذهب ليجىء بى من المدرسة لأن أبى يريد أن يرانى، فيظهر أنه ذهب من طريق، وعدت أنا من طريق. ودخلت البيت فألفيت فى فنائه نفرًا من أقاربنا جلوسا على الكراسىّ فسلمت، فقال أحدهم: اصعد. اصعد. أبوك يطلبك. فلم أفهم، وصعدت على مهل، ودخلت على أبى وأنا أنتظر أن أراه قاعدًا على الكنبة، فإذا به راقد على مرتبة مفروشة

له فى وسط الغرفة، وعند رأسه مصحف، فأدرت عينى فى الغرفة، فألفيت النساء من أهلى قاعدات حول المرتبة مُطْرِقات، وفى أيديهن مناديل يرفعنها إلى عيونهن ويكفكفن بها الدموع، فنظرت إلى أبى، فأشار إلىَّ بعينيه، فانحنيت عليه فقبلنى، ونهضت وأنا غير فاهم. وهممت بأن أدور وأخلع ثيابى، وإذا النساء يصحن ويولولن، وإذا بأُمى تتناولنى وتميل على رأسى وهى تقول: أبوك مات" (ص٤٩- ٥٠).

بعض مظاهر الحزن على الميت في ذلك الوقت: ومن التقاليد التى تعرض لها الكاتب فى هذا النص كما رأينا ولا أظنها اختفت، أو على الأقل: لا أظنها اختفت تماما، ولولة النساء فى المناطق الشعبية والريف عند موت أحد من العائلة. وكنا ونحن صغار ما إن يموت أحد فى شارعنا بالقرية حتى تتجمع نساء الشارع كله ومن شوارع أخرى فيَنُحْنَ ويصرخن ويعدِّدن ويلطمن، وقد يضع بعضهن طينا ونيلة على رؤوسهن ووجوههن. وهذا كله من التقاليد المتخلفة التى تتنافى مع الدين ومع التحضر. إن الشعور بالحزن، بل والحزن الشديد، فى هذه الأحوال أمر طبيعى، ولكنْ على المرء والمرأة أن يجعلا حزنهما حزنا كريما لا صراخ فيه كصراخ المتوحشين. وبالمناسبة فالمازنى فى موضع آخر من كتابه (ص٦٥) يُرْجِع استمرار إعلان الحزن على الميت واستقبال المعزين حتى الأربعين إلى الفراعين، إذ كانوا، كما ذكر، يقضون أربعين يوما كاملات فى تحنيط الجثة ولَفِّها فى أقمشة كثيرة على نحو معين، وهى ما تسمى: "المومياء".

التفاؤل والتشاؤم فى تلك البيئة: وفى هذه البيئة التى يصفها المازنى ينتشر التفاؤل والتشاؤم بما لا علاقة بينه وبين هذين الشعورين. فعلى سبيل المثال مرض المازنى الشاب وأصابته حُمَّى شديدة، واشتدت عليه العلة، وخشيت أمه أن يموت، وتصادف أن أمسكت بقُلَّةٍ كانت موضوعة على حافَة الشباك لتشرب منها، فسقطت القُلَّة من الدور الثانى على أرض فناء البيت، فانخلع قلبها ظنا منها أن هذا نذير شؤم وأن ابنها سيموت، إلا أنها رغم ذلك أسرعت فنزلت لترى ماذا حدث للقلة، فوجدتها سليمة لم تنكسر فجلست منهارة على الأرض المبللة الموحلة لا تكاد تصدق ما تراه، وحمدت الله على سلامة القلة وهى تبكى ولا تستطيع الوقوف رغم ما كانت تجلس عليه من وحل. أما المازنى فقد شُفِيَ (ص٥٥- ٥٦)، وطال عمره ليكتب لنا هذا الكتاب البديع. وبطبيعة الحال لا صلة على الإطلاق بين سلامة القلة وشفاء الابن، لكن على من تتلو مزاميرك يا داود؟

أسلوب المازنى وخصائص كتاباته: ولا أظن أحدا من القراء ذوى التذوق الأدبى يعجز عن معرفة المرحوم المازنى من كتاباته، فمِيسَمُه عليها واضح أشد الوضوح. وقد مدح أستاذى د. شوقى ضيف أمامى ذات مرة فى بيته، وأنا شاب صغير، المازنى قائلا إنه من أصحاب الأساليب الممتازة العظيمة. وجعل له فى كتابه: "الأدب العربى المعاصر فى مصر" فصلا خاصا بوصفه كاتبا ناثرا. وأنا أحب المازنى حبا جما منذ قرأت له وأنا طالب بالمرحلة الإعدادية، ومن ذلك الحين حرصت على أن أقرأ كل ما أتيح لى من مؤلفاته. والواقع أن لكتابات كاتبنا الكبير عدة مميزات يمكن ملاحظتها فى نتاجه الأدبى، سواء أكان مقالا أم قصة أم سيرة ذاتية...

وربما كان المازنى أكثر كتابنا كلاما عن نفسه وأهله وتجاربه. نجد ذلك بوضوح فى "قصة حياة"، التى نحن بصددها الآن، وفى "أحاديث المازنى" و"إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثانى" وغيرها. وفى "قصة حياة"، وهى التى تهمنا هنا لأنها موضوع هذه الدراسة، نراه يتكلم عن أشياء كثيرة فى حياته وشخصيته وأسرته: عن أبيه، وأمه، وأخيه، وزوجته، وعن جده وجدته، وعن حالهم التى تبدلت من بعد يُسْرٍ عُسْرًا، وعن المدارس التى تعلم بها، وعن اشتغاله بالتدريس... إلخ. وقد اهتم المازنى، وهو يكتب ذلك، بحركة الحياة وتطورها والمقارنة بين الأجيال المختلفة فى ظروف المعيشة ووجهات الرأى والعادات والتقاليد.

ومما يلاحظ فى كتابات المازنى البساطة التى تناول بها رحمه الله حياته، وشفافية نفسه وصراحته، وهى أمور تدل على قوة روحه، وصلابته، وثقته بذاته، وتناوله للأمور فى يسر وسماحة. فالحياة عنده لا تستأهل التعقيد ولا أن نُثْقِل بها على أنفسنا، وكفى ما فيها من متاعبَ وأعباءٍ. ومن ذلك مثلا النص التالى الذى يصف فيه كيف كان أبوه يعامل أخاه الأكبر غير الشقيق الذى ماتت أمه. والنص موجود فى الفصل الثالث من الكتاب: "كان لأخى الأكبر زوجتان من قريباته تقيمان معنا فى بيت واحد لهما منه الدور الأوسط، ولنا: جدتى وجدى وأبى وأمى الدور الأعلى، وللمكتب (أى مكتب المحاماة لأن أباه كان محاميا شرعيا) الغُرَف أو المناظر (جمع "مَنْظَرَة"، وهى حجرة فى أسفل البيت لها نوافذ، ويسميها الريفيون: "مَنْضَرَة") التى كانت فى ساحة البيت أو فنائه. وكان أخى كأبى مِزْوَاجًا. فأما أبى فلا أعرف لماذا كان هكذا، فما أعرف فى أسرتنا كلها من كانت له زوجتان فى وقت واحد، أو مَنْ طلق زوجته. أما أخى فقد يبدو من المستغرب أن يتخذ امرأتين فى حياة أبيه، وهو لا يكسب قرشًا بعرق جبينه ولا مورد له إلا ما يجود به عليه الوالد. ولهذا يحسن أن أقول إن أباه زوّجه وهو صغير، كما كانت العادة فى ذلك الزمان، ليفرح به، وكانت ليلة الجَلْوَة ليلة سوداء.

أعنى أن السرادق أقيم، وأضيئت الأنوار ونُشِرت الرايات، ومُدَّت الموائد، وراحت الموسيقى تعزف، وشرع المغنى يصعد إلى التخت، وإذا بنبإ يجىء من سمخراط أن المرحوم إبراهيم أفندى الوكيل تُوُفِّىَ فجأة، فأُطْفِئت الأنوار، وانفضّ السامر، وشرع الذين كانوا فى جَذَل وسرور وحُبُور يتهيأون للسفر إلى المأتم.

ومضت سنوات، فلم يُعْقِب أخى نسلا، فقلق أبى، وقال قائل: إن الزوجة عاقر. وقال آخرون: قد يكون العقم علته من "الوَلَد". فما العمل؟ العمل أن يزوجوه من أخرى على سبيل التجربة، وعند الامتحان يُكْرَم المرء أو يهان. وقد كان. ولكن "الولد"، أعنى أخى، ظل لا يُعْقِب شيئًا، ولم يفد من هذه التجربة إلا أنه صار ذا زوجتين.

وعلى ذِكْر العقم أقول إن أخى هذا وشقيقته، عليهما رحمة الله، من أخرى ماتت قبل أن يتزوج أبى أمى. وقد شاءت الأقدار أن يكون نسلها عقيما، وأن يُحْرَم ابناها (أخى وأختى) بعض زينة الحياة الدنيا وأن يقاسيا من جراء ذلك ما يقاسيه كل راغب فى الذرية. وكان بلاء أعظم، فقد اضْطُرَّت أختى أن تصبر على الحرمان وأن تحتمل ما يبديه بعلها من اللهفة على البنين وأن تنصح له بالزواج، فلما فعل ورُزِق طفلا طلق أمه أو ماتت: لا أدرى، فتولت هى تربيته وتَبَنَّتْه وتعهَّدته وأَوْلَتْه ما انطوت عليه نفسها من عطف الأمومة المخنوقة. وحفظ لها هو ذلك، فكان أبرَّ الناس فى حياته وأحناهم عليها وأعمقهم حزنا لما وافاها الأجل.

وأعود إلى أخى بعد هذا الاستطراد فأقول إنه كان، على هذا، لا يجرؤ أن يسهر أو أن يدخن أمام أبى، فقد كان السهر والتدخين محرَّمَيْن على غير جدى وأبى: فأما جدى فكان يتخذ ما يسمى: "الشُّبُك" (بضم الشين والباء)، وهو قصبة طويلة جدًّا نحو ذراع ونصف ذراع يتصل بآخرها شىء يُحْشَى بالدخان وتوضع عليه الجمرة. وأما أبى فكان يتخذ السجاير. ولكن ما كان مباحا لهما كان محرمًا على سواهما، لا أدرى لماذا، وإن كان أخى ذا زوجتين. وقد رأيت أخى مرة يدس السيجارة فى جيبه، وقد خرج عليه أبى فجأة، فتُحْرِق الجيب، فيُطْبِق عليه أصابعه ليُخْمِد ما اضطرم.

وما أكثر ما كان أبى يضربه لأنه يسهر ويدخن! ولكن العلقة الكبرى كانت لِمَا هو أدهى من السهر والتدخين. حدثنى أخى بعد أن كبرتُ وأصبحتُ رجلا مثله لى شاربان أفتلهما ولحية أحلقها، قال: "لم يكن باقيا على العيد إلا بضعة أيام، فخطر لى أن أقص شعرى قبل أن أذهب إلى الحَمَّام". وكان أخى مغرما بحمَّام السوق أو الحمَّام التركى، يؤثره على ما عداه. "وكنت قد مللتُ حلاقنا، وكان شيخًا وقورًا له لحية كثة هائجة لا يُعْنَى

بتشذيبها وتقليمها، وسئمت فوطته الحمراء المخططة، والطَّشْت الذى يضعه لى عند رقبتى ويترك لى حمله، فيسيل الماء، الذى يصبه على رأسى بلا حساب، على ثيابى وينفذ إلى بدنى، فقلت: ألتمس حلاقًا آخر. وذهبت أجوب الشوارع وعينى على دكاكين الحلاقين حتى خرجت من الأحياء الوطنية ودخلت فى الشوارع التى يكثر فيها الأجانب، واهتديت إلى حلاق أجنبى، فتوكلت على الله ودخلت. فأقبل علىَّ يرحب بى، وأجلسنى على كرسى وثير لا عهد لى بمثله ونشر على صدرى فوطة بيضاء مكويَّة لها كُمَّان يدخل فيهما ذراعاى، وقص شعرى، ثم نفض الفوطة وجاء بغيرها وحلق لى ذقنى بماء الكولونيا، ثم راح يقترح على أن يصنع كيت وكيت مما لم أكن أعرف مثل "الماساج" و"الشامبو" إلى آخر ذلك، وأنا جَذِلٌ أهز له رأسى أنْ "نَعَمْ" كلما عرض علىَّ شيئًا من ذلك. ثم قال: "مانيكور"؟ فهززت رأسى موافقًا، وإن كنت لا أعرف ماذا يعنى، فدعانى إلى ماوراء ستار ونادى فتاة شقراء حلوة لا أدرى من أى الفراديس جاءت، وقال لها كلامًا فابتسمتْ لى وتناولت كفى الكبيرة الخشنة التى يغطى ظهرَها الشعر، وعكفتْ على أظافرى تنظفها وتقصها، ثم تناولتْ شيئاً جعلت تدهنها لى به وأنا أكاد أموت من الخجل. وصَدِّقْنى حين أقول لك إن هذه أول فتاة غربية لمست كفها كفى، فإذا أضفتَ إلى هذا أنها كانت ساحرة الجمال، ذهبية الشعر، وضَّاءة المحَيَّا، مشرقة الجبين، نظيفة الأسنان، وأن ابتسامتها فاتنة، وفى صوتها عذوبة تذيب المرء، وأنها هيفاء ممشوقة، وخفيفة لطيفة، وأن فى نظرتها لينًا... وأنى ماعرفت من النساء إلا البدينات اللواتى يخنق روحَهن ما عليهن من أكداس اللحم، إذا أضفت هذا كله فإن فى وسعك أن تدرك عذرى حين أقول لك إنى عشقتها ولم أستطع أن أقول لها شيئًا.

وكنت أنظر إليها كالأبله، ثم فتح الله علىَّ وأطلق لسانى من عقاله، فقلت وأنا مضطرم الوجه من الخجل: إنى لم أكن أدرى أن المانيكور هو هذا، وإنى آسف، فإن كفى كبيرة كالرغيف، وعليها غابة من الشعر، وأحسب أنه لا يليق بى أن أدعها تصبغ لى أطافرى، فإنى أخشى أن أُضْطَرّ إلى إخفاء يدى حتى يذهب هذا اللون. وهممتُ بأن أنزع يدى من يدها، فشَدَّتْ عليها ولم تتركها لى، وقالت بأعذب ابتسامة رأيتها فى حياتى: إنه يسرها أن تنظر إلى هذه الكف الكبيرة الخشنة، وإن أكثر ما ترى من الأكف لينٌ بَضٌّ غَضٌّ كأَكُفّ النساء. فلم أدر ماذا أقول لها فى جواب ذلك. ولكنى أَنِفْتُ أن تصبغ لى أصابعى، وأبيتُ أن أناولها يدى الأخرى وقلت: حسبى واحدة. وسألتها: متى يزول ذلك؟ فقالت: أوه! إنه لا يدوم. لا تخف. فاشتهيت أن أقول لها إنى أحب أن أراها مرة أخرى، ولكن لسانى وقف فى حلقى، فلم أنطق

بحرف، واكتفيت بأن أمد لها يدى مصافحًا، فوضعتْ فيها راحتها الصغيرة، فهززتها كأنما كنت أصافح رجلا، فأدهشنى أنها قالت: أرجو أن أراك...

ولكن هذا موضوع آخر، فلنرجع إلى المانيكور. وكانت يمناى لسوء الحظ هى التى صُبِغَتْ أظافرها. فلما عدتُ إلى البيت وقابلت أبى تناولتُ يده لأقبلها، فسألنى: ما هذه الحِنَّاء التى فى أصابعك؟ فأخبرته بما حدث، وفى ظنى أنى لم أصنع سوءًا، وما كنت أعرف ما هو المانيكور، وقد قلت له: إنى لما عرفتُ ما هو أَبَيْتُ أن أصبغ أظافر يدى الأخرى. ولكن وجهه ارْبَدَّ وهو يقول: "وما فَرْقُ ما بينك وبين النساء الآن؟"، ونهض فدعا إليه الخادم ("العم محمد" كما نسميه) وأَسَرَّ إليه شيئًا، فخرج وما لبث أن عاد ووراءه ثلاثة من الزبالين الأقوياء، فأشار إلىَّ، فربطونى بالحبال وأَلْقَوْنى على الأرض، وأنا من فَرْط الذهول لا أقاوم. وجاء أبى بخيزرانة طويلة وأَهْوَى بها علىَّ، لا يَتَّقِى شيئًا ولا يبالى أين وقعتْ وماذا أصابت من بدنى، ولم ينقذنى إلا خالتى (يعنى أمى، فقد كان يدعوها: خالتى)، فقد أسرعتْ وانحدرتْ إلىَّ ولم تبال هؤلاء الزبالين، ولم تعبأ بظهورها أمامهم سافرة وفى ثياب البيت، وارتمتْ علىَّ، وجعلتْ نفسها بينى وبين الخيزرانة، فاضْطُرَّ أبى أن يَكُفّ، ولكنه أَمَرَ، فسُجِنْتُ فى إحدى المناظر، ثم خرج".

وأُتِمُّ أنا الحكاية فأقول إنى توجعت لأخى وحزنت لما أصابه من الضرب الأليم، وما هو فيه من السجن. ولم يكن أحد يستطيع أن يصنع شيئًا، وإلا حَلَّ به غضب أبى، ولكنى كنت طفلا لا أدرك هذا إدراكه، فصممت على إخراج أخى من محبسه وفَكّ وثاقه. وكان لابد من الحيلة، ولكن الأطفال شياطين، فدبرتُ الأمر مع أخى الأصغر وجليلة بنت خادمنا، وكان مفتاح المنظرة مع الخادم، فلم نزل به نلاعبه ونتحين منه غفلة حتى سرقتُ المفتاح، وأوعزتُ إلى أخى وجليلة أن يبعدا به عن فناء البيت ففعلا، ففتحتُ الباب وأعيانى حَلُّ الحبال فجئت بسكين وقطعتها، وأطلقتُ سَرَاح أخى. وقد ظل يحفظ لى هذا الجميل طول عمره. وهنا ينبغى أن أذكر أنى عدت إلى الخادم فدسست له المفتاح فى جيبه وهو لا يدرك. ولا يزال هذا الخادم حيا، ولا يزال يتعجب لأخى كيف وَسِعَه أن يقطع الحبال الغليظة التى كان مُوثَقًا بها وأن يفتح الباب ويخرج. وكلما ذكر هذه الحادثة هز رأسه وقال: الله يرحمه! لقد كان عفريتا".

فالمازنى فى هذه الفقرات يتناول كل شىء بصراحة تامة، فيتحدث عن أخيه الكبير المتزوج من امرأتين رغم أنه لم يكن ذا عمل بل كان أبوه هو الذى ينفق عليه وعلى زوجتيه. كما قص علينا بصراحة تامة أيضا غُشْم أخيه وجهله بالحياة وعدم فهمه لمعنى "المونيكور" واندلاقه على الفتاة الحلوة التى كانت تقلم له أظافره حتى إنه لم يتنبه إلى أنها دهنت أظافره إلا

بعد أن انتهت من يده اليمنى كلها، ثم عودته إلى البيت دون أن يشعر أنه أتى أمرًا إدًّا، وانهيال أبيه عليه بالخيزرانة كأنه طفل صغير بعدما كتفه الزبالون تكتيفة لا يمكنه التفلفص منها، وكيف نزلت أم المازنى سافرة أمام الرجال الغرباء، وهذا أمر جلل لم يكن ليقع قط حتى لو انطبقت السماء على الأرض، ثم لم تكتف بذلك بل رمت نفسها بين الشاب المضروب والخيزرانة اللاهبة، وكيف لم يكتف الأب بهذا العقاب بل ربطه بالحبال الغليظة وألقاه فى منظرة وأمر بإغلاقها عليه. ولولا شقاوة المازنى الصغير لظل أخوه مرميا فى المنظرة إلى يومنا هذا ولذهبتُ أنا أنظر إلى حاله، ولكن دون أن أتدخل حتى لا ينهال علىَّ الأب بالخيزرانة اللعينة رغم أنى لست من أنصار المونيكور لا للرجال ولا حتى للنساء. الله الغَنِيّ عن هذه الشغلانة المهبَّبة التى تلهب الجسد وتوقد فيه نارا جاحمة.

ولنأخذ أيضا هذا النص الذى يتحدث فيه كاتبنا الكبير عن أبيه وأمه وعن جديه العجوزين، وقد نقلتُه من الفصل الرابع. قال: "وذكرتُ، وأنا أدير هذا المعنى فى نفسى، أنى لم أسمع ولم أر قط فى طفولتى شيئًا: كلمة أو ايماءة أو نظرة تَشِى بالحب بين أمى وأبى. وكان يُخَيَّل إلىَّ أن العلاقة بينهما قِوَامها الاحترام المتبادَل أكثر مما كان قِوَامها الحب. وهذا خطأ، ولكنه هو الذى كان يبدو لى فى تلك السن الغضة. ولقد مات أبى وأنا صغير وخلَّف لى أمى، فحَزِنَتْ عليه اثنتين وثلاثين سنة لم تخلع فيها السواد يومًا واحدًا. وقد يكون هذا من الإكبار لا الحب ومن أجل ما طابت به نفسا فى حياته، ولكنى أظنهما كانا متحابين أيضًا، فقد كنت أسألها، فتبتسم وتُطْرِق استحياء ويضطرم وجهها حتى فى كهولتها الذاوية. وأُلِحّ عليها بالسؤال، فتنهرنى وتزجرنى عما تظنه عبثا منى. وكنت أغالطها أحيانًا وأفاجئها بالسؤال على هذا النحو: "ماذا كنت تحبين فى هذا الرجل المزواج المتْعِب الذى جعل حياتك معه جحيما فائرًا بالغيرة؟"، فكانت تُؤْخَذ على غِرَّة وتقول قبل أن تفكر: "إنك لاتساوى الظفر الذى كان المقصّ يطيّره من إصبعه". وترانى أبتسم فتدرك أنها اعترفت فتغضب أو تتكلف الغضب، وأحيانا تطردنى من مجلسها، وهى تجاهد أن تعبس، ويأبى وجهها إلا أن يضحك وتقول لى: "قُمْ، طيب قُمْ. كَفَى قِلَّة حَيَا". فأنهض طائعا وأميل على رأسها فأقبله، فترضى عنى وتدعو لى، فأقول لها ويدى على الباب: "اسمعى. لم أعرف أبى كما ينبغى أن أعرفه، فقد مات قبل أن أكبر. ولكن القليل الذى عرفته مضافا إلى الكثير الذى سمعته منك يقنعنى بأنه "هو" لم يكن يساوى الظفر الذى يطيره المقص من إصبعك. وعزيزٌ علىَّ أن أقول هذا عن أبى، فقد كان على العموم رجلا فاضلا ذا كرامة. وإذا كنت أبخسه حقه فذاك لأنك عندى بمنزلة لا تدانيها

منزلة. أنت خير الناس وسيدة الدنيا، وكل من عداك هباء. واسمعى أيضا: أنا أحاول أن أحيا حياة فاضلة لأنك معى فى الدنيا. مجرد شعورى بوجودك يرفع نفسى، ويعصمنى من كثير. وما هممتُ بشىء إلا رأيتُنى أسأل نفسى: هل ترضى عنه أمى لو علمتْ أو لا ترضى؟ فأُقْدِم أو أُحْجِم تبعا لجواب السؤال. ولو خَلَتْ منك دنياى لما بقى شىء يصدّنى عن الشر والرذيلة. ولست أطيق البعد عنك لحظة، ولكنى مقتنع أنه لو كان أبى حيًّا لما أمكن أن أحتمله ولا أطقتُ أن أعيش معه تحت سقف واحد. ولعل ذاك لأنك، وأنت سيدتى، تَدَعِينَنى أشعر أنى أنا السيد. ولكنى أظن السبب أنى أحبك وأُجِلّك، وأنى مَدِينٌ لك بكل ما جعلنى كما أنا. أطال الله عمرك".

ولكنه سبحانه وتعالى لم يشأ أن يفعل. كلا لم يكن للحب ذكر فى بيتنا ونحن أطفال. ولكنه كان مع هذا موجودًا بين أبوىَّ على الأرجح، وإن كنت أنا لا أرى دلائله ومظاهره، وبين جدى وجدتى على التحقيق. وكان جدى قد قارب المائة، وجدتى قد ناهزت السبعين، ولكنهما كانا كالطفلين. ولم يكن أحلى من تناجى هذين القديمين اللذين ردهما الهَرَم إلى مثل حال الطفولة وسذاجتها وطيبتها، وكانا لايعبآن شيئًا بوجودى، وهما كما يقول الشريف الرضى:

تساقَيْنا التذكُّر فانثنينا كأنّا قد تساقينا الطِّلاءَ

وكان الذى يتناجيان به سهل الفهم، فقد كان قصصًا وحكاياتٍ قديمةً مما وقع لهما وجرَّباه، ولكن الحنوَّ، وعذوبة الصوت، والذوبان، وحلاوة اللمعة فى العين التى انطفأ نورها أو كاد، واضطراب الشفتين إذ يقول الشيخ بِرِقَّة: "هل تذكرين ياحاجّة...؟"، فتهز رأسها المصبوغ بالحناء ويفترّ ثغرها الأَدْرَد ويومض السرور فى عينيها ويشرق به وجهها الأحمر، فقد كانت بيضاء حلوة، وتقول"إيـه!" ممطوطه طويلة، ولكنها "آية" الرضى والحمد لله والاغتباط بجمال الذكرى لا الأسف والأسى، فقد كان حسب هذين المتهدمين من الدنيا أنهما معًا فيها، وأن غرفة واحدة تجمعهما، وأن لهما بنين وحفدة كلهم أحياء وبخير، ولله المنة. وكنت أرى منهما ذلك فأدرك أنهما مسروران، وإن كنت لا أدرك كنه السرور، وأحس بفرحة غريبة بهذين الوجهين اللذين غضَّنتهما السن وحفرت فيهما أخاديد عميقة، فأرتمى على جدتى وأطوّقها وأقبلها، فتضمنى وهى تقول ضاحكة: "اِوْعَ تفعصنى يا ولد"، ثم تهوى على رأسى أو خدى بفمها الفارغ وتقبلنى فيكون لقبلتها صوت كقولك: "مُقْ".

وأنا الآن رجل، ولى زوجة وبنون لا بنات، فقد أبت مشيئة الله أن يكون لى بنات على إيثارى لهن، وأنا ابن هذا الزمن لا ذاك الذى عاش فيه أبى وجدى من قبله، ومع ذلك أرانى أستحى أن أقول لزوجتى إنى أحبها، وأشعر أنه لا يليق بى أن أقول ذلك ولى كل هؤلاء البنين، وأحس أن زمن الكلام فى ذلك قد فات... ويا ربما قلت لنفسى حين أخلو بها وتتدفق خواطرى فى هذا المجرى: "لماذا أخجل أن أقول لزوجتى: "إنى أحبها" أمام هؤلاء الأبناء؟". وأقول فى جواب السؤال: إن هؤلاء الأبناء يَرَوْنَنا كبارا، ولا يتوقعون منا ما هو متوقَّع من الشبان. ولعلهم يظنون بنا أننا كنا فى صدر حياتنا كل شىء إلا شبابا. ويهيجنى ذلك ويثير نفسى، فأقول ساخطًا معاندًا: "ولكنى لا أنوى أن أجعل حياتى وفق ما يظنون. قاتلنى الله إن فعلت!". وأدخل على زوجتى ويكون معها هؤلاء البنون وغيرهم من الضِّيفَان من الأهل أو الغرباء، فأتعمد أن أنثنى بالحديث إلى ذكر الحب، وأَهِمّ بأن أجرى مع العناد، فأحس كَبْح الخجل، فأضطرب وأخرج من المأزق بمُزْحَةٍ، فيظن السامعون أنى أهزل، وتعرف هى أنى أَجِدّ. فلا فرق بينى وبين أبى، وإن كان بين زمنينا كل فرق. وما زلنا نحس اللجام على أشداقنا، والأَعِنَّة الخفية التى تصدنا وتلوى رؤوسنا وتوجهنا وجهة غير التى تدفعنا إليها طباعنا وغرائزنا. وبعد عشر سنين من الزواج والألفة والحال الوثيق يحمرّ وجه الزوجة إذا همستُ فى أذنها بكلمة حب أو لفظ يَشِى به، وإن كان لا يصرح...".

فانظر كيف تحدث رحمه الله، وبوضوح وتفصيل، عن أشياء لا يفكر معظمنا الآن بعد مرور كل تلك العقود أن يكتب عنها بل يخجل أن يقولها شفاها لأحد حتى لو كان هذا الأحد أقرب أصدقائه. فالمازنى يتحدث عن رأيه فى أبيه مقارنة بأمه بصراحة تامة ولا يبالى أن يقول فيه كلاما شديدا رغم أنه حين تكلم عنه قبل ذلك فى الكتاب الحالى تكلم عنه بكل احترام وتوقير ولم يقل عنه شيئا يدل على أنه كان فاسدا أو منحرفا لا فى عمله كمحام شرعى ولا فى علاقته بوالديه ولا فى صلته بأهل البيت والخدم. بالعكس كان الرجل، حسب ما كتبه المازنى عنه، رجلا مستقيما فاضلا لا يصدر عنه العيب. كذلك لم يذكر بتاتا أنه كان قاسيا عليه أو أنه كان جامد المشاعر تجاهه، بل على النقيض من ذلك ذكر أنه كان يُدِلِّلُه ويقرّبه منه ويعطيه ما يطلبه من النقود لينفقها فيما ينفقها الأطفال فيه. بل إنه حين ذكر ما كان أبوه يفعله فى تركيا عند سفره إليها وبقائه هناك فترة غير قصيرة من التزوج فى كل مرة بامرأة من أهلها بيضاء جميلة وإحضارها معه، ثم اصطحابها حين يذهب كرة أخرى ليتركها هناك بعد أن يطلقها ويحضر زوجة أخرى جديدة وبيضاء وجميلة، حين ذكر المازنى ذلك لم تبدر منه كلمة

يُفْهَم منها أنه كان يضيق بهذا الذى يفعله أبوه، بل لم يتطرق إلى وصف مشاعر أمه نحو تصرف والده هذا. وها نحن نرى بأنفسنا ما قاله عن حزن أمه على أبيه ولُبْسها السواد عقب وفاته طوال أكثر من ثلاثين عاما حتى ماتت، وهو ما يدل على شدة حبها له وإعزازها إياه.

ولهذا فإنى لا أستطيع أن أفهم السر وراء ما قاله المازنى لأمه فى حق أبيه. ومع هذا فربما يرجع السبب إلى أن أمه، رغم الفقر الشديد الذى انحدرت إليه أحوالهم بعد موت الوالد بسبب رعونة أخيه الكبير غير الشقيق وعدم تفكيره فى العواقب ولا فى الواجب ولا فى الآخرين وحقوقهم وإنفاقه كل ما ورثوه عن ذلك الأب على زوجته التى بَنَى بها عقب وفاة الوالد، ربما يرجع السبب فى إكباره لأمه إلى أنها قد أصرت على أن يتعلم أعلى تعليم فى ذلك الوقت وأخذت تدبر أحوالهم بالقليل الذى معها وتبيع ما تملكه من ذهب وغيره ليواصل ابنها الحياة والتعليم فى ستر وكرامة رغم كل شىء ورغم أن بعض أقاربهم خدعوها وكانوا يستولون على ما يستطيعون أخذه من مالها القليل بحجة أو بأخرى ورغم أن بعضهم حاول إقناعها بإخراج ابنها من المدارس وإلحاقه بأية وظيفة صغيرة. فهذه الأم التى تحملت كل ذلك من أجله جعلته يقدرها تقديرا عظيما ويفضلها على والده، فضلا عن أن هذا الوالد قد مات وهو طفل صغير، فلم يرتبط أو يتعلق به كثيرا. ولا ننس أن الأخ الذى استولى على ما خَلَّفَه لهم الأب وأنفقه على زوجته هو أخو كاتبنا من أبيه. فلعله فى دخيلة نفسه، من حيث يشعر أو لا يشعر، حَمَل رعونة أخيه ولامبالاته بالآخرين وتصرفه الغبى الأهوج، حَمَله على أبيه لأنه هو والد هذا الأرعن الفاسد الخالى من الرجولة والنبل والمروءة والإحساس بالآخرين واحترام حقهم فى التركة. ربما. والغريب أن المازنى، رغم كل ما صنعه هذا الأخ، ظل يحترمه ويزوره وبتشجيع من أمه.

وهناك حديث المازنى عن جده وجدته، وما ارتدا إليه من طفولة ساذجة بحكم الشيخوخة والتقدم فى العمر، وعن أحاديثهما البسيطة المضحكة وبقائهما معا طول الوقت والأخاديد التى ملأت وجهيهما، وقولها له حين ينحنى ليقبلها: "اِوْعَ تفعصنى يا ولد"، ووصفه صوت قبلتها له على خده وأنه يشبه صوت "مق"، وتصويره للشُّبُك الذى كان جده يدخنه... إلخ. بل لقد وصف جديه مرة بـ"القديمَيْن"، ومرة بـ"المتهدِّمَيْن". كل ذلك وصفه المازنى وحكاه دون أى تحرج، وفى صراحة تامة.

ليس ذلك فحسب، بل لقد وصف الفقر الذى انحدر إليه حالهم غِبَّ وفاة الوالد بسبب رعونة أخيه الأكبر وأنانيته وضحالة شخصيته وتهافت حسه الأخلاقى، إذ استولى كما ذكرنا على كل شىء تقريبا خَلَّفه أبوه لهم وأنفقه على زوجته الجديدة الثالثة فى مدة قصيرة،

وإن شعر بعد ذلك بالذنب بقية حياته كما يقول كاتبنا، ولكن ما الجدوى من هذا الإحساس بالذنب بعد أن وقعت الفأس فى الرأس، ولم يعد ممكنا إرجاع شيء من الأموال التى ضاعت؟

وفى فصل آخر من فصول الكتاب نرى كاتبنا الكبير يورد بالتفصيل ما فعله طبيب نساء استدعاه لتوليد زوجته ذات ليلة، ولم يتنبه إلى أنه مخمور إلا بعد أن انخرط فى عملية التوليد وأفسد الأمر إفسادا شنيعا أدى إلى وفاتها فى نفس الليلة، وكاد المازنى أن يفقد عقله لما صنعه الطبيب المجرم، لكنه رأى أن ما وقع وقع وأن مقاضاة الطبيب لن تعيد له زوجته الغالية، وهذا إن نجح فى إثبات جريمته. قال رحمه الله فى الفصل الثالث عشر متحدثا عن استيلاء التشاؤم عليه فى فترة من حياته، ولننظر فى عدم تحرجه من وصف أى شيء فى العملية بما فى ذلك شَدّ الخلاص من رحم زوجته على نحو متوحش حتى لقد كان صعبا عليَّ السيطرة على مشاعرى ودموعى وأنا أقرأ ما يلى: "وكان بدء التحول فى حياتى أن زوجتى ماتت. وإنى لَأُومِن أن لكل أجل كتابا، ولكنى إلى هذه الساعة لا أستطيع أن أُعْفِيَ نفسى من ثِقَل الاعتقاد أن الطبيب قتلها، وهو سكران. وقد مات هو أيضًا بعد سنوات. فإلى حيث ألقتْ. وما أعرفنى شَمِتُّ بميّتٍ سواه، ولم يتعمد قتلها، ولكنا دعوناه، وقد جاءها المخاض، فشممتُ رائحة الخمر من فمه، وفحصها ثم قال لى: إن الحالة طبيعية، ولم يكن ثم موجب لدعوتى، وسيحصل الوضع فى أوانه، ولكنى جئت فلا داعى للانتظار (كذلك قال والله). وكنت أعاونه، فطهَّر الآلات وشرع فى العمل، وجَرَّ الجنين، فإذا الآلة التى طوق بها رأسه قد حفرت فيه أخدودًا يسع الخنصر، وشغل نفسه دقائق بالجنين والتنفس الصناعى على غير جدوى، فألححت عليه أن يتركه ويُعْنَى بالأم، فما ثم شك فى أن الجنين مات، فرجع إلى الأم ليخرج "الخلاص"، فكان والله يشده كما رأيت الفِرَق الرياضية تتجاذب شد الحبل بينها بأعظم ما يملك من قوة، ثم رأى أن هذا لم يُجْدِ، فدس يده وأخرج الخلاص مقطَّعًا إِرْبًا إِرْبًا، ثم لفها وقال: ترقد، ولا تسقوها ماء. وأخذنى معه فقال لى إن الحالة خطرة، وإنه آسف. فلم أطق هذا اللفَّ وسألته: متى تتوقع أن تكون الوفاة؟ إنى أسألك عن هذا لأنى أوثر أن أكون على بصيرة، ولا تخش جزعى، فإن واجباتى الآن لا تدع لى وقتا للجزع. فلم يجبنى جوابا صريحا وقال: سترى ما يكون صباح الغد.

وعدت إلى زِوجتى فأدركتُ مما رأيتُ أن النزف يلح عليها وأنها تموت شيئًا فشيئًا، فَبَقِيتُ إلى جانبها أُقَوِّى نفْسها وأنا يائس، وأشد من عزيمتها وأبتسم لها وقلبى يتفطَّر، وبالغتُ فى التظاهر بالاطمئنان حتى لقد خلعتُ ثيابى وارتديت ملابس النوم، ولكنها كانت تحس من

نفسها ما لا أحس، فأوصتنى بولدنا خيرا، وودعتنى، وجادت بالنَّفَس الأخير ويدى على يدها.

وكاد عقلى يطير، وهممت بأن أشكو الطبيب، ولكن ما الفائدة؟ وكيف أثبت تقصيره أو خطأه أو سُكْرَه؟ وشَقَّ علىَّ الأمرُ حتى لقد تغير رأيى فى الناس والحياة الدنيا والخير والشر، وحدَّثْتُ أكثر من طبيب بما كان ووصفت له ما حدث، فكانوا يتعجبون، ولكن هذا لم يُجْدِنِى ولم يمنع أن طبيبًا ثَمِلًا قتل امرأتى. وأين العزاء فى أنه غير عامد، وأن هذا قضاء وقدر على كل حال؟".

والغريب أن من النساء العوامّ من يولدن أنفسهن دون حاجة إلى طبيب أو معونة من أحد وينجحن فى ذلك نجاحا مذهلا. وكم سمعتُ وقرأتُ عن فلاحات وعاملات فعلن هذا بكل بساطة، وكأنهن يتناولن طعامهن، وقطعن المشيمة بما تيسر ومن غير تعقيم ولا أدوات طبية بطبيعة الحال. والمازنى نفسه قد حكى أن خادمة الأسرة قد فعلت ذلك بكل يسر ودون أن يعلم أحد، بل فوجئوا بذلك وبالوليد فى يدها ترعاه بعنايتها ويرعاه الله قبلها وبعدها (ص٣٥). وأنا حين أقول هذا لا أزعم أن التوليد الذاتى أفضل من توليد الأطباء، فكثيرا ما يكون الطفل متخذا فى بطن أمه وضعا لا تستطيع الأم أن تتعامل معه، ويمكن أن يموت وتموت. كذلك قد يحدث لها نزف ويتسمم الجرح وما إلى ذلك. لكنى إنما أردت إلى إظهار إحدى مفارقات الحياة حين يفشل طبيب كهذا ليس لديه ذرة من الإنسانية فى توليد زوجة المازنى ويتسبب فى موتها وموت جنينها بكل وحشية وفجور، وتنجح خادمة فى بيت المازنى فى توليد نفسها بكل سهولة وتلقائية.

وفى النص التالى، وهو مأخوذ من الفصل الثامن عشر نجد المازنى يتحدث عن عَرَجِه دون أية حساسية أو مداراة أو سخط بل يتناول الأمر على نحو طبيعى تماما، ويفتح الموضوع فى سياق غريب جدا، لكنه طريف مضحك. قال: "وقد اتفق لى أن خرجت يومًا بالسيارة وحدى إلى آخر مصر الجديدة، فأوصدتُ أبواب السيارة وذهبت أتمشى فى الحدائق الممتدة إلى حدود الصحراء. وكنت مطرقًا أنظر إلى الأرض وأنا أخطو، وكان بالى إلى الفرق بين وقع قدمى: قدم رجلى السليمة، وقدم رجلى المِهِيضَة، وإلى مسافة الزمن التى يستغرقها الخطو بكل منها، وأيتهما أثقل وأبطأ فيما أُحِسّ وأرى. وكان الداعى إلى هذا أنه خطر لى أنى مخطئ فى اجتناب الرقص، وأنه عسى أن تسعفنى ساقى المهيضة ولا تعبأُ بالحركة الخفيفة السريعة المطلوبة فلا يبقى موجِبٌ للصبر على هذا الحرمان أو مُسَوِّغ لتوطين النفس عليه. وأنا أحب

الرقص، ولكنى لا أحب أن أكون حجر طاحون، وأخشى أن تخذلنى ساقى، فأتلكأ وأبطئ، أو أدوس قدم التى أراقصها وأدور بها، وأخجل أن أجرب قبل أن أتبيَّن وأستوثق" (ص٨٩-٩٠).

وبالمناسبة فهو لا يفلت أية فرصة تسنح له وهو يكتب دون أن يشير إلى ساقه هذه وإلى قِصَرِه أيضا، ويجعلهما بابا إلى مداعبة القارئ. وقد قرأت، وأنا شاب، فى أحد كتب علم النفس أن هذه إحدى الطرق التى يعالج بها البشر شعورهم بالنقص. وهى طريقة لطيفة يبدو فيها الشخص وكأنه يقول: انظروا. إن النقص عندى لم يشوه نفسيتى بل جعلنى أضحك وأضحككم معى دون إحساس بالعار أو بِالدُّونيَّة. وأشهد لقد نجح المازنى فى ذلك نجاحا كبيرا. وأشهد أيضا أنى لم أجد أحدا يسخر من الرجل أو يتجاوز حدوده معه فى كلام أو فى كتابة.

ومن هذا الباب قوله: "وإنى لأذكر أنى كنت يومًا أتمشى مع صديقى الأستاذ العقاد، فرأيت رجلا قصيرًا مرسَل اللحية أبيضها، مقوَّس الظهر، مغضَّن الوجه، فقلت لصديقى: انظر. هذا هو المازنى فى السبعين من العمر! تالله ما أقبح ما نحن صائرون إليه من الضعف والتهدم والدمامة! لا يا سيدى. خير من هذا المصير عمرٌ قصيرٌ مع الصحة والقدرة" (ص٧٦). فهو يتهكم بنفسه حين يتخيل أنه وصل إلى السبعين وأصبح مثل ذلك العجوز المتهدم معلنا أنه لا يريد أبدا أن يصل إلى هذا الوضع.

فإذا ما مضينا إلى الحديث عن الخصائص الأخرى لأسلوب المازنى فأول شىء نلاحظه هو الانسيابية العجيبة التى تُوَشِّى معظم ما يكتب، اللهم إلا إذا أكثر من العبارات الاعتراضية وزاد فعلق عليها قاصدا ذلك قصدا، فحينئذ نبتسم، وقد نضحك. أما بعيدا عن الاعتراضات والتعليقات على الاعتراضات فأنت تقرأ كلامه فتشعر أنك متمدد فوق حشية هوائية على متن تيار مائى فى نهر هادئ يداعبك النسيم العليل، وقد تركت نفسك للموج الحنون يأخذك فى طريقه براحة وسلاسة وأمان لا يفاجئك شىء ولا تهتز حشيتك أو ترتفع أو تنخفض. وحتى عند الاعتراضات والتعليقات على الاعتراضات نراه يؤدى ذلك بقدر كبير من السلالة والظرف والليونة والمرونة. والسبب الأول أن المازنى يُحْكِم لغته ويعرف أسرارها وكيف يختار اللفظ المطلوب والتركيب المناسب فلا يقدِّم أو يؤخِّر دون أن يقتضى المعنى هذا أو ذاك، وهو ما يجرى عليه أيضا فى الحذف والذكر والإيجاز والإطناب. ثم هناك روحه العذبة وثقافته العالية المتنوعة.

خذ هذه السطور العجيبة شاهدا على ما أقول، وأَخْبِرْنى: هل يمكن أن يكون هناك أسلوب أسلس من هذا، وبخاصة حين يتحدث عن الخادمة ونشاطها فى أعمال البيت؟ يقول المازنى رحمه الله عن زواجها بخادمهم: "وقد جهزوها له بسرير وخزانة وصندوق أحمر وحصيرة ملونه وبساط قديم مماكان فى البيت، وكانت حليمة هذه قوية جليدة لا تفتُرُ ولا تَهِنُ، فكانت تعمل طول النهار وشطرا من الليل فى البيت: تكنس وتمسح وتغسل وتنفض وتشيل وتحطوترتّب وتغربل وتعجن وتخبز وتساعد فى المطبخ وتطلع وتنزل، حتى إذا جاء وقتالنوم انحدرت إلى عم مُحَّد وبقيت معه إلى الفجر، فتنهض لتُوَضِّئ الشيخ وتُعِدّ لهالشُّبُك والقهوة" (ص٣٤). أىُّ سحرٍ هذا يا ربى؟

ومما يساعد على هذه الانسيابية والليونة الأسلوبية اعتماده على الترادف فى كثير من الأحيان، فتجد نفسك تتابع الفكرة فى عدة ألفاظ أو عبارات أو جمل متتالية، والمترادفات إنما جاءت لتؤكد المعنى، فكأنك لا تقرأ جديدا بينما أنت فى الواقع تقرأ الجديد، إذ المترادفات فى الغالب، إن لم يكن دائما، ليس لها نفس المعنى بل درجات مختلفة منه أو أوجه أخرى له. المهم أن عندك شعورا، ولو ظاهريا، أنك لا تبذل مع المازنى فى هذه المترادفات جهدا مزعجا، وبخاصة أن تركيباته واختياراته للألفاظ هى من صنع جواهرى خبير بلغته وبالتعامل العبقرى معها، كما أنها متساوية الطول فى الغالب فلا تشعر بوعورة فيها. وهذه بضعة أمثلة على هذا الترادف من كتابنا هذا: "أرانى منذ بضع سنوات أزداد كل يوم انقباضا عن الناس، وفتورا عن لقائهم ومخالطتهم، ونفورا من الاتصال بهم"، "وكانت الوحدة تتلف أعصابى، وتعصف باتزانى، وتكلفنى شططا" (ص٧٧)، "كذلك يخطئ منيحسب الكهولة أضأل استمتاعا بالحياة. فإنها أَدْرَى بالمتعة، وأَحَسُّ بها، وأَفْطَنُ لها،وأَعْرَفُ بوجوهها، وأَخْبَرُ بالوسيلة إليها" (ص٩٣)، "من الخطإ أن يتصور أحد أن الشباب أشد إقبالا على الحياة وطلبًا لها ورغبةفيها، أو أن الكهل أقل تشبثا بالحياة أو أكثر فضيلة أو آثَرُ لها وللعفة والزهادة فى سيرته" (ص٩٥)، "ولا يستخفُّنى هَوًى، أو يَغُرُّنحال، أو يخرجنى عن طَوْرى أمر، أو يُفْقِدنى اتزانى فرح أو حزن، ورِضًى أو غضب،ولا تجمح بى شهوة، ولا تركض بى صَبْوَة، لأنى أصبحت أعرف القيم الحقيقية للأشياء،ولا أَعْدُو بها مكانها، ولا أخلط بها الأوهام".

وسمة أخرى فى أسلوب الكاتب الكبير هى أن فى ألفاظه وتراكيبه مزاجا من الألفة الشديدة والجزالة الفخمة، وهو يفعل ذلك ببراعة لم ألقها عند غيره من الأدباء. ومرجع ذلك إلى أنه يأخذ ألفاظا وجملا عامية، فيُفَصِّحها ويَبْرُمها فى جديلة واحدة مع عبارات من النثر أو

الشعر القديم، أو مع عبارات له هو قد احتفى بها، واهتم بصياغتها وارتفاعها عن المستوى المعتاد. من ذلك قوله لدن وصف احتراق بنت خادمتهم، وكانت فى سِنِّه: "وكنت واقفا على سلم البدروم، مُسَمَّرًا هناك، وعينى عليها لا تتحوَّل عنها، وفى مسمعى من اللهب الخفاق اللمعان مثل الدمدمة والتدويم، وفى أنفى رائحة اللحم المشوى، وعلى وجهى صهد الحر". فهاتان الجملتان: "عينى عليها" و"صهد الحر" عبارتان شائعتان فى اللغة العامية، لكنه ألبسهما ثوبا فصيحا، إذ أجراهما على قواعد الفصحى فى اللفظ والجملة، لكن عبارة مثل "وفى مسمعى من اللهب الخفاق اللمعان مثل الدمدمة والتدويم" ذات مستوى من الفصاحة رفيع.

وتلفت نظرك، وأنت تقرأ المازنى، الصيغ والألفاظ والتعبيرات غير الشائعة، ولا أظنه يتعمَّلها بل تأتى على سن قلمه بتلقائية شديدة لأنه على معرفة بالتراث وكبار الكتاب القدماء ممن تتردد تلك الكلمات والصيغ فى كتاباتهم فتَشَرَّبها منهم. فهو يقول مثلا عن اقتراب مَنِيَّة إنسان: "هامَةُ اليوم أو غدٍ" (ص٥٥)، وهو تعبير قديم، أى على وشك أن يموت: اليوم أو غدا. ويقول أيضا "آكَال" (ص٦٤) جامعا كلمة "أَكْل"، وهو ما لا يقوله أحد الآن، ولكنها كلمة بديعة يمكننا أن نرواح بينها وبين كلمة "أطعمة"، ويقول: "قَشْر" اللب (ص٧١) بدلا من "تقشيره" كما نقول نحن، مستعملا مصدر الفعل الثلاثى المجرد بدلا من مصدر الفعل الثلاثى المزيد بالتضعيف. ومن ذلك استعماله "الدَّجُوجِىّ" وصفا لشعر فتاة بمعنى "الشديد السواد" (ص٧١)، وهو مأخوذ من قولهم: "ليلٌ دجوجىٌّ"، أى مظلم. ومنه أيضا "القُبَل الحِرَار" بدل "القبلات الحارة" (ص٧١)، و"السِّجْف المسْبَل" (ص٧٣)، وهو الستار المسدل. ومثلها صيغة "التَّعَزُّل" (ص٧٨)، أى الانعزال عن الآخرين. ويحضرنى هنا قول الأحوص الأنصارى الشاعر الأموى المشهور مناديا بيت حبيبته عاتكة الذى يتجنبه ولا يقترب منه خشية الأعداء رغم تعلقه الشديد به:

يا بَيْتَ عاتِكَةَ الذى أَتَعَزَّلُ   حَذَرَ العِدَا، وَبِهِ الفؤادُ مُوَكَّلُ

ومثلها أيضا قوله: "لها نَوْطَةٌ فى الفؤاد" (ص٧٣) تعبيرا عن التعلق الشديد بامرأة. ومنه كلمة "آضَتْ" (ص٨٣) بمعنى "صارت"، و"صَبَوْتُ" بدلا من "عشقتُ"، من الفعل: "صَبَا يَصْبُو". ومن ذلك الوادى استعماله صيغة "تَبْتَرِد" (ص٨٣. وهى مأخوذة، فيما أتصور، من قول عمر بن أبى ربيعة عن امرأة يحبها: "وتعرَّتْ تبترد") بدلا من "تَتَبَرَّد". وأعجب من ذلك السياق التصويرى الذى وردت فيه هذه الصيغة. يقول رحمه الله عمن يقصده من الأدباء

الشبان يسألونه النصيحة: "ويلقانى الشبان، ويسألوننى ويرهفون السمع لما أقول، وفى ظنهم أنى أَحْكَم منهموأعلم. وإنى لكذلك، ولكنها حكمةٌ خيرٌ منها الطيش، وعلمٌ أفضلُ منه الجهل، فأقولللنفسى: يا هذا، إنك مسخ كريه، وإن كان هؤلاء الشبان لا يعلمون. فلا تنزع القناعولا تكشف لهم عن الخراب والقبح اللذيْن فى نفسك، ولا تَدَعْ عيونهم تأخذ الديدان التتمرح فى جوفك وتَرَفَّقْ بهم، فإن حَسْبهم ما لا بد أن تصدمهم به الحياة عاجلا أو آجلا،بل آجلا كما أرجو لهم وأُحِبّ. وإنى لأتمنى لهم السلامة والنجاة ودوام الاغتراربالعيش. وإن قلبى ليعصره عاصر حنى أتخيلهم وقد فتحوا عيونهم على حقائق أخرىغير التى يعرفونها أو يأملونها، وأروح أرسم لهم صورة للحياة الزاهية وأضع نفسى فى موضعهم وأتكلم بمثل لسانهم. ويكلفنى هذا شططا، فليس أقسى من ثَنْى الأعصاب وإكراهها على حالة غير حالتها. ويخيل إلىَّ، وأنا أبذل هذا الجهد من نفسى، أنى أوقدت ناراتحت أعصابى لتَحْمَى، وأنى أدقّها بمطرقة لتلين وتتخذ الصورة التى أريدها. ويؤسفنىأنى لا أجد ما آمرها به بعد ذلك لتخمد الجذوة وتبترد، ويذهب عنها الحر". هل مر بك أيها القارئ صورة كهذه التى استعارها المازنى من عالم الحدادة ليصف تَكَلُّفه الظهور بمظهر غير حقيقته كى يريح الشباب ويخفف عنهم مزعجات الحياة؟ وهذا يذكرنى بالحلاق الموجود فى شارع خلف بيتى، إذ كتب على دكانه "ميكانيكى شعر. وعفشة كاملة للعريس". الله أكبر! لم يبق إلا هذا.

وهذا بخلاف قوله: "الرب واحد، والعمر واحد" (ص٤٢) تعبيرا عن الاطمئنان وعدم الخوف من الإقدام على شىء يتجنبه الناس، وقوله عن الأكل على معدة خالية: "على ريق النفس" (ص٤٦)، وقوله يصف نفسه، وقد أصابته الحمى، وعَرِقَ عرقا شديدا بلل ثيابه بللا فظيعا فكأنها خرجت لتوها من طَشْت الغسيل دون أن تُعْصَر: "فإذا أنا أتصبب عرقا، وإذا بثيابى كلها،كما قالت، عُصْرَة" (ص٥٦)، فالجزء الأخير من الكلام مأخوذ من قاع العامية. ومن العبارات ذات النكهة العامية أيضا قوله عن أديب مغرم بالتفلسف حين يكون سعيدا فيفسد على نفسه تلك السعادة بالتفلسف المتصنَّع: "فيروح يتفلسف" (ص٦٩). ولو كنت مكانه لكتبت بدلا من ذلك: "فيبدأ أو ينخرط فى التفلسف" مثلا. وبعد ذلك بصفحة واحدة نجده يقول عن حبه لإحدى الفتيات فى صباه: "وكان حبى لهذه الفتاة ينمو مع الأيام كما ينمو شعر رأسى". وهى عبارة مازنية عجيبة لا أذكر أنى مررت بها عند أحد غيره. ومثلها عبارة "وجهها الصابح" (ص٨٩) ووصفه فى نفس الصفحة نسيانه أسماء من يحبهن: "ولكنى

أنسى أنى صَبَوْت. وتطير من رأسى الأسماء والأحاديث كما تطير العصافيرعن أعشاشها". وفى نفس المعنى يقول عن ضعف ذاكرته إن رأسه "غِرْبال واسع الخروق" (ص٩١).

ومن سمات الأسلوب المازنى كذلك تطعيمه كلامه بين الحين والآخر ببيت شعرى أو أكثر أو إدخال جزء من بيت شعرى فى عبارته. وقد مر فى الاستشهادات التى أوردناها بعض الأبيات الشعرية. أما الضرب الثانى فيمكن التمثيل له بالعبارة التالية، وهى فى عشق خادمهم لشرب البوظة: "لا يزال يشرب البوظة، التى أعرفه، منذ عرفته، كَلِفًا بها لا ينصرف عنها أو يتوب ولو قطعوا رأسه وأوصاله" (ص٣٣). فقوله: "ولو قطعوا رأسه وأوصاله" مملوخ من قول امرئ القيس:

فَقُلتُ: يَمينَ اللهِ أَبْرَحُ قاعِدًا   ولو قَطَعوا رأسى لَدَيْكِ وَأوصالى

ومن الضرب الثانى أيضا قوله عن بنته، التى تُوُفِّيَتْ صغيرة بعدما كانت تملأ عليه حياته سعادة وحيوية وحلاوة: "ولكنى أنظر إلى هذه التى هى مُنَى النفس ورَوْح الحياة وريحانها، فأرى بأول الظن آخر الأمر من وراء المغيب، فتبدولى ملفوفا عليها كفن، وقد شاعت الصفرة فى مُحَيَّاها المتوهج، وآضَتْ عينها التى تنفث السحر كقطعة من زجاج" (ص٨٢– ٨٣). وعبارة "روح الحياة وريحانها" موجودة فى بيت شعر لعبد الغفار الأخرس، وهو شاعر عراقى من أهل القرن التاسع عشر. وأستبعد أن يكون المازنى قرأ له شيئا. إنما هى مجرد ملاحظة عابرة منى ليس غير. أما عبارة "فأرى بأول الظن آخر الأمر من وراء المغيب" فمستعارة من بيت ابن الرومى التالى:

أَلْمَعِيٌّ يرى بأولِ ظنٍّ   آخرَ الأمر من وراء المغيبِ

فهو أولا بيت مشهور مما لا يعقل أن يكون المازنى على غير علم به، وهو شاعر كبير وناقد واسع القراءة فى التراث وكتاباته وأشعاره، فضلا عن أنه كتب عن ابن الرومى دراسة هامة معروفة للباحثين. وقبل ذلك مباشرة نراه يورد البيتين التاليين، وهما لمالك بن أسماء الفزارى الوالى والشاعر الأموى، وإن لم يذكر المازنى اسمه:

ولما نزلنا منزلًا طَلَّه النَّدَى   أنيقًا وبستانًا من النَّوْر حَالِيَا

أَجَدَّ لنا طِيبُ المكانِ وحُسْنُه   مُنًى، فتمنَّينا، فكنتِ الأمانيَا

وبعد ذلك بثلاثة أسطر يورد هذا البيت لعمر الخيام من ترجمته هو، والكلام عن ابنته التى اغْتُضِرَتْ صغيرة، والتى رثاها فى مفتتح كتابه: "فى الطريق" بسطور هى الغاية فى البساطة، ولكنها تزلزل أعتى القلوب وتُطْفِر الدمع من أجمد العيون:

وأين، لا أين، بلبلٌ غَرِدٌ كان يُغَنِّى على الغصون لنا؟

ومما يَلْفِت الانتباه فى أسلوب المازنى أيضا استعماله الجمل والعبارات الاعتراضية فى بعض الأحيان على نحو يشدّ النظر، مثل قوله عن فتاة كان يحبها وهو صغير، ثم تزوجت ولم يعد يراها: "وإنه ليخطر لى أحيانًا، وأنا أرى بَنِيَّ،أن هؤلاء كان يمكن أن يكونوا بَنِيَّ منها. ولو رأيتُ أبناءها، أترى صار لها بنون؟ لَمَا وَسِعَنِى أن أتصور أنهم بَنُوها دونى" (ص٧٣). فقوله: "أترى صار لها بنون؟" جملة اعتراضية، وفوق ذلك استفهامية. وكثيرا ما يستخدم اعتراضات دعائية، مثل قوله: "وقد كان أخى الأكبر، رحمه الله، فإن به حاجة إلى الرحمة، قد أراد أن يَبَرَّنى ويَسُرَّنى". ويلاحظ أنه يتفنن فى الدعاء، ويضع عليه طابعه بإضافة هذه الجملة "فإن به حاجة إلى الرحمة" (ص٧٤). وعند المازنى بعض الجمل الاعتراضية التى يكررها كثيرا مثل قوله: "كما لا أحتاج أن أقول" فى العبارة التالية مثلا: "ولست أعنى، كما لا أحتاج أن أقول، أنى أحب الوساخة وسوء التدبير وقلة الأدب، والعياذ بالله" (ص١٩). وهو مغرم بالاعتراضات التى توضّح ما يعود عليه الضمير، مع أن سياق العبارة ينفى كل لَبْس، وقد يزيد الأمر عن الحد المعقول، فيشعر القارىء أن المسألة ليست مسألة غموض وتوضيحه، بل مداعبة ومعاكسة من المازنى للقارئ، فلا يملك نفسه أن يضحك.

والمازنى يميل إلى الاطناب والتفصيل. وإن كانت له إيجازات مازنية تعتمد على اشتقاق للفظ لا يستخدمه غيره إلا فى الندرة الشديدة. مثل "يَتَّعِد معى" بدل "يتفق معى على ميعاد" ومثل "عقبات تتعاظَم المجتاز" أى عقبات عظيمة جدا بحيث يصعب على الإنسان أن يجتازها. وقد يكون الإيجاز قائما على التدقيق فى استخدام اللفظة المطلوبة مثل "شَعْرٌ وَحْف"، وهو الكثيف الأسود، و"أتأره النظرَ"، أى أتبعه نظره وأحدَّه فيه. والمازنى يسعفه هنا بصره باللغة وتعمقه فى الإحاطة بكثير من مفرداتها وتذوقه لها واتساع قراءته لكتب التراث.

ومقدرة المازنى على الوصف البارع الموحى مقدرة عظيمة. والوصف التالى مثال على ذلك، وهو مأخوذ من الفصل السادس من الكتاب. قال يصف اشتعال النار فى ابنة خادمهم وموتها محترقة وما حدث بعد ذلك من هَرْجٍ ومَرْجٍ: "الحادثة الثالثة أن جليلة بنت حليمة وعم

محمد أكلتها النار وأنا أنظر إليها مسحورًا... وقد ضربت النار عليها سرادقًا. ولم تطلق المسكينة إلا صيحة جزع واحدة، ثم وقفت كالتمثال، وذهبت النار تأكل ماعليها من خفيف الثياب وتحيل جسمها الأسمر الطرى جمرة مضطرمة. وكنت واقفًا على سلم البدروم مُسَمَّرًا هناك، وعينى عليها لا تتحول عنها، وفى مسمعى من اللهب الخفاق اللمعان مثل الدمدمة والتدويم، وفى أنفى رائحة اللحم المشوى، وعلى وجهى صهد الحر. وكان الوقت شتاء، والبدروم يكون فى الصيف رطبا، فكيف به فى زمهرير الشتاء؟ وكانت جليلة قد سبقت أمها إلى هذه الغرف التى تشبه القبور، فشرعت تُضْرِم الفحم... فى الموقد لتدفأ به، ولم تكن عندها منفاخ تعجّل به إيقاد النار. وكانت ترتعد وتنتفض من البرد، وكان مصباح الغاز مضاء، فتناولته وانحنت به على الموقد ورفعت غطاءه النحاسى الذى يتدلى منه الشريط فى الغاز، ولم تر أن تنزع الزجاجة وتطفئ الشريط قبل أن تصب الغاز على الفحم، فسال منه شيء على ثوبها وهى لا تدرى. أعادت الغطاء إلى مكانه من المصباح، ووضعته إلى جانبها على الحصيرة وأشعلت عودًا وأدنته من البترول فى الموقد فارتفع منه اللهب فجأة، وكانت حانية عليه، فردت وجهها بسرعة، ونسيت أن تتناول المصباح وهى تنهض قائمة، فانقلب المصباح واشتعل طرف الثوب الذى كان مسفسفًا بالبترول.

وليس هذا خيالا أتخيله، فقد رأيته كله بعينى، وكنت قد غافلتُ أمى وحليمة، وانحدرتُ وراء جليلة، وفى مأمولى أن أجالسها وألاعبها وأسامرها قليلا، فقد كنت مشغوفًا بها، وكانت هى تأنس بى وتَهَشّ لى، ولا تَضِنّ علىَّ بما تعلم مما سمعتْ أو رأتْ أو خطر لها. وكنت على عتبة الباب، وكنت أهم بأن أضع قدمى على درجة السلم نازلا إليها، فرأيتها تمشى إلى "الصفَّة" وتعود بالمصباح فى يدها، وأُلْهِمْتُ أن أقف حيث كنت على العتبة، فلم يفتنى شيء من الفاجعة. وألفيتها تهوى إلى الارض، والنار حولها، فأفقتُ وارتددتُ راجعًا إلى ساحة البيت، ورحت أصيح وأزعق وأدعو كل من يسمع أن يدرك جليلة، فإنها تحترق. وسرى الخبر سريان النار فى الهشيم اليابس، وكان أخى الأكبر فى البيت، فنزل مع النازلين، ورأَوْا أن جليلة قد أكلتها النار، فصار هَمُّ الجميع أن يطفئوا الحريق، فقد امتد لسان النار إلى الحصير والسرير وسائر ما فى الغرفة.

وكنت بينهم أروح وأجيء إلى حيث أراهم يروحون ومن حيث يجيئون، ولا أعمل شيئًا. وكانوا مضطربين، وكان لغطهم كثيرا وعاليًا، وكان النساء يبكين ويولولن وفى أيديهن الطشوط والأباريق، وأخى يتناولها منهن مترعة ويصب على النار، ولا يفتأ يسأل عن محمد...: أين

غطس فى هذه الليلة السوداء، ويتوعده بعلقة، ويقول: ليته كان هو الذى احترق، وبقيت جليلة. فتقول حليمة، عفا الله عنها: آه والنبى! وترسل الصوت مجلجلا فى سكون الليل بالنواح على بنتها، ولا تكف عن ذلك. وعلى الرغم من الحرقات التى تعانيها لا تتوانى عن ملء الطشوت وحملها إلى أخى. ورآنى أخى كالكلب الذى لا يترك قومه ولا ينفك يجرى معهم ويطوف بهم ويدخل من بين سيقانهم ويربكهم، وهو يريد أن يُعْرِب بخفة حركته بينهم عن مشاركته لهم فيما هم فيه، فزجرنى وطردنى وأمرنى أن أصعد". واضح أن المازنى لم يترك شيئا إلا وصفه رغم أن الحادثة وقعت فى طفولته، أى منذ عدة عقود. لقد وَضَعَنا أمام الموقف وجها لوجه، فكأننا نرى بأعيننا، ونسمع بأذاننا، ونشعر بما كانت تجيش به نفوس الموجودين فى المنظر. ولم يفته أن يصور ما كان يأتيه هو أثناء ذلك مما يربك أهل الدار لكنه يظن أنه بهذا يشاركهم أو يريد أن يظهر لهم أنه يشاركهم فى جهودهم من أجل إطفاء الحريق مشبها نفسه بالكلب. وهو يفعل ذلك فى يسر شديد لا نلمح معه أقل جهد.

وقد اشتهر المازنى بفكاهته وسخريته حتى من نفسه. وهو بهذا يكاد يكون نسيج وحده بين أدباء عصره المصريين على الأقل، فلم يكن جرجى زيدان ولا الرافعى ولا العقاد ولا طه حسين ولا أحمد أمين ولا تيمور ولا الزيات ولا العريان ولا سيد قطب ولا الشوباشى ولا محمد كامل حسين مثلا كُتَّاب فكاهة، فضلا عن أن يتهكموا على أنفسهم. ولو أخذنا الشدياق من خارج مصر مثلا فلسوف نجد أن ثمة فرقا بين فكاهة وفكاهة. فالشدياق مثلا تنبع فكاهته من حبه للحياة ومَوَرَان شهوات الجسد والروح فى كيانه بينما الفكاهة المازنية صادرة عن نفسٍ بَلَت الدنيا وتعمقت فهمَها والإحساس بها، وانتهى بها الأمر إلى التشاؤم واليأس، ولكن المازنى رأى أن الأمر لا يستحق كل هذا، فكل شىء باطل وقبض الريح، وكل شىء إلى زوال. ومن ثم طرد عن نفسه اليأس والتشاؤم بالدعابة والسخرية حتى تذهب عن الحياة مرارتها، وتحلو فى عينيه وأعين الآخرين.

وهو كثيرا ما يجعل نفسه موضع الفكاهة كما قلت: "لقد ثار بى صديق مرة لأنى سألته: ألا تشتهى أن تتمرغ كالحمار على الأرض؟ وحَسِبَ أنى أقول إنه حمار وإنه لا ينقصه إلا أن يتمرغ. وأعترف أنى أساتُ العبارة عما أريد. ولكنى إنما عَنَيْت أن النفس تنزع إلى الحرية، وما دام لا ضير فيها على أحد فماذا يمنع منها؟ ولماذا نحيط أنفسنا بأسلاك شائكة لا ضرورة لها ولا منفعة منها؟ وهَبْنِى تمرغت على التراب وتقلبت على الأرض كما يفعل الحمار، فأين البأس هنا؟ ولكن صاحبى غضب. ولا يزال يذكرنى بالسوء كلما عرض ذِكْرِى فى مجلسه

ولا ينفك يقول إنى وقح قليل الأدب. وقد يَسُرّه ويخفف من سخطه علىَّ أن يعرف أنى أخرج فى بعض الأحيان إلى الصحراء وأتمرغ كالحمار على رمالها، وأعوى كالكلب، وأموء كالقط، وأصرخ وأصيح فى هذا الفضاء الواسع، ثم أنهض وأنفض عن ثيابى الغبار، وأمسح وجهى ويدى، وأعود إنسانا محتشما ذا سَمْتٍ ووقار، ولكن بعد أن أكون قد أرضيت نفسى وأشعرتها أنى حر" (ص٧٩).

ليس من السهل على غير المازنى أن يصف نفسه بأنه يتصرف كالحمار، فيتمرغ فى التراب، أو أنه يقلد الكلاب والقطط فينبح ويموء، فضلا عن أن يذكر الشتائم التى يكيلها له صديقه من خلف ظهره. إن هذا ليس تحقيرا للذات، بل هو دليل على قوة نفسه، وسعة صدره، وتعمقه فى فهم الحياة، وسماحته. وقد تكون فكاهته تهكما ينظر فيه إلى الآخرين مِنْ عَلٍ، ويخلط الاستعلاء بالتواضع والمرارة كالمقالات الثلاث التى كتبها عن طه حسين فى "قبض الريح". ولكن ذلك على كل حال قليل. وأحيانا ما تقوم فكاهته على المبالغة والتشويه، وتجىء من خارج، فلا تتغلغل إلى بواطن النفوس ولا إلى أعماق الحياة كما فى كتابه "رحلة الحجاز" فهو فى كثير من صفحاته قائم على هذا اللون من الفكاهة. كذلك تقابلنا فى قصته: "عَوْدٌ على بَدْء" هذه المبالغات والتشويهات المضحكة، ولكنّ فيها رغم ذلك خيالا جميلا، وقدرة على إعادة تشكيل الأشياء والمواقف، ورؤية العلاقات بين الكائنات على نحو جديد، مثل قوله: "تذكرت بيتًا نزلتُ فيه ضيفا مع ستة غيرى من الإخوان، فأرقدَنا صاحبه فى حجرة كالهيكل رَصَّ لنا فيها سبعة أَسِرّة، غير الخزانات والمناضد والكراسى، وكانت تبدو لنا مع ذلك فارغة. وكان الواحد منا يستطيع أن ينام على سريره طولا أو عرضا كما يشاء من فرط سعته. وأصبحتُ فقصدتُ إلى الحمام، فإذا هو يَصْلُح أن يكون ميدانا للركض أو ساحة للرقص. ولما صرت فى الحوض خيل إلىَّ أنه حمام سباحة، وأنى فيه سمكة من البساريا فى مجرى النيل العظيم، وأشفقت أن أغرق، وصحت أطلب النجدة، وتوقعت أن يجىء مضيفى بدَلْوٍ عظيمة يلقى بها إلىَّ فأصعد فيها، أو يُدَلِّى لى حبلا أشد به وسطى ويرفعنى، فأخرج إلى الشط... إلخ". فليس من المعقول أن يغرق الإنسان فى حوض الحمام، ولا يمكن أن يكون الحمام مهما اتسع ميدانا للركض. وتأمل إشارته إلى قصره وضآلة حجمه حين شبه نفسه بسمكة البساريا.

بل إن هذا الأسلوبى العظيم ليزعم أنه كان ضعيفا فى مادة اللغة العربية بل فى الرياضيات وباقى المواد حين كان طالبا فى الثانوية. يقول فى ذلك: "كان التعليم الثانوى انتقالا بأدق المعانى، فقد صار كل ما فى المدرسة إنجليزيا: الناظر والمدرسون والتعليم، ما عدا

اللغة العربية. وأنا إلى هذه اللحظة لا أعرف كيف كنت أنجح فى الامتحانات. وأكبر ظنى أنهم كانوا يترفقون بنا ويعطفون علينا، ويتساهلون معنا، ويتركوننا ننجح على سبيل الاستثناء. وأدع غيرى وأقتصر على نفسى فإنى أَعْرَفُ بها فأقول: إنى ما استطعت قط أن أفهم علوم الرياضة أو أن أَقْدِر فيها على شىء، ومع ذلك كنت أنتقل من سنة إلى أخرى بلا عائق... ومن حوادث الشيخ حمزة (حمزة فتح الله) معى أنى كنت أؤدى الامتحان الشفوى فى الشهادة الثانوية، وكان هو رئيسا للجان اللغة العربية، فلما جاء دورى اتفق أنه كان موجودًا، فلما انتهت المطالعة وجاء دور المحفوظات، وكان لها مقرر مخصوص، سألنى ماذا أحفظ. وكنت فى صباح ذلك اليوم قد قرأت خطبة قصيرة للنبى ﷺ فعَلِقَتْ بذهنى، وألهمنى الله أن أقول إنى أحفظ خطبة للنبى. ففرح الشيخ جدا وخلع حذاءه وصاح: "قل لى يا شاطر. الله يفتح عليك" وسترنى الله، فلم أخطئ، فاكتفى الشيخ بهذا وأعفانى من النحو والصرف والإعراب.

ولكنه فى مرة أخرى كاد يُضَيّع علىَّ سنة، وكنت طالبا فى مدرسة المعلمين، وكانت لجنة الامتحان فى اللغة العربية برياسته، فقال أحد إخوانى بعد خروجه من الامتحان: إن الشيخ حمزة يفتح كتاب النحو والصرف ويطلب من الطالب أن يتلو الفصل الذى يقع عليه الاختيار. ولم نكن ندرس نحوًا ولا صرفًا فى المدرسة لأن الدراسة كانت مقصورة على الأدب، فأَيْقَنَّا بالفشل. وجاء دورى، فدخلت وأنا واثق من الرسوب وجلست أمامه، وناولنى كتاب "مقدمة ابن خَلْدُون" فقرأت، ولا أزال أذكر فاتحة الكلام وهى: "اعلم أن العدوان على الناس فى أموالهم ذاهب بآمالهم فى تحصيلها... إلخ". فقال: ضع الكتاب. فوضعته، فسألنى عن "العدوان" والفعلين: "عَدَا واعتدى"، وانتقلنا إلى الصيغ المختلفة التى يكون عليها الفعل: "اعتدى" مثل "اعتدَيا" للماضى المثنى، "واعتدِيا" للأمر، فسألنى: لماذا كان الماضى بالفتح، والأمر بالكسر؟ فلم أعرف لهذا سببًا وقلت إنه لا سبب هناك سوى أن العرب نطقوا بهما هكذا. فدهش لهذا الجواب وقال: "ولكن لهذا سببًا". قلت: "إن اللغة سبقت النحو والصرف، وكل هذه القواعد موضوعة بعدها. وما دمت أنطق كما كان العرب يفعلون فإن هذا يكفى، ولا داعى للبحث عن سبب مختلَق". فغضب، وظهر هذا على وجهه، فلم أبالِ بغضبه وحدّثتُ نفسى أنه خير لى وأكرم أن أسقط بخناقة من أن تكون علة سقوطى الجهل. وأصررت على رأيى وكاد يحدث ما لا يُحْمَد لولا أن المرحوم الشيخ شاويش، وكان عضوا فى اللجنة، تدارك الأمر، فقد نظر فى ساعته ثم التفت إلى الشيخ حمزة وقال: "العصر وجب يا مولانا". فنهض الشيخ وهو يقول: "أى نعم". وذهب للصلاة ونسينى، فكان فى هذا نجاتى.

وقد حفظت هذا الجميل للشيخ شاويش، وكانت هذه الحادثة بداية علاقتى به" (ص٥٧-٦٠).

والواقع أن ما قاله المازنى للشيخ المبجَّل الممتحِن ليس جهلا منه باللغة وطبيعتها بل دليلا على عمق فهمه لتلك الطبيعة. فالعرب كانوا يتكلمون فصحاهم كما نتكلم نحن الآن عاميتنا، التى لها مِثْلَ الفصحى قواعدُ نحويةٌ وصرفيةٌ، ولكننا لا نلقى بالا إليها بل ننطقها بالسليقة، والسلام، ثم يأتى بعد ذلك النحويون والصرفيون فيستخرجون قواعدها كما جاء علماء النحو والصرف بعد الإسلام بفترة وعكفوا على الفصحى فاستنبطوا نحوها وصرفها، ثم لم يكتفوا بذلك بل وضعوا فى أذهانهم أن العرب لم تقل هذا أو ذاك إلا لعلة كانوا يعرفونها ويجرون عليها ويراعونها فى كلامهم. والواقع أن العرب الأوائل ما كانوا يعرفون علة لذلك بل كانوا يمارسون لغتهم تقليدا لما يسمعونه من آبائهم وأمهاتهم والناس من حولهم، وهؤلاء بدورهم قد سمعوا من آبائهم وأمهاتهم والناس فى المجتمع من حولهم.

بطبيعة الحال هناك معيار نفسى وعقلى إلهى بداخلهم يراعى هذا دون أن يتنبهوا هم له، لكنْ لم يحدث أن فكر أحدهم فيه ولا كانت لهم مجامع لغوية أو غير لغوية تبحث فى مثل تلك الأمور، بل كانوا، كما قلت، يتبعون السليقة التى سلقهم الله عليها. ونحن فى كل جوانب حياتنا نمشى على نظام، ولكن دون أن نقف أمامه ونتبينه تفصيلا بل يقلد كل جيل الجيل السابق عليه، وبهذا تنتقل القواعد المنظمة لجوانب الحياة المختلفة انتقالا عمليا تطبيقيا لا نظريا. فكلام المازنى إذن صحيح. وأنا لا أحب الذهاب مع من يفلسفون قواعد اللغة كابن جنى مثلا حين يحاول أن يعلل كل شىء فى النحو أو فى الصرف بينما الحق هو أن العرب أصحاب اللغة قالوا هذا هنا، وقالوا ذاك هناك، وما علينا سوى أن نتبع خطاهم، فهم أصحاب اللغة. فمثلا لماذا رُفِع الفاعل، ونُصِب المفعول، وانخفض الاسم المضاف إليه والذى يسبقه حرف من الحروف التالية: "مِنْ، إلى، عن، عَلَى، فى، رُبَّ، والكاف، والباء، واللام، والتاء..."؟ والجواب: ارتفع الفاعل وانتصب المفعول وانجر الاسم المضاف إليه أو الذى يَرِد عقب الحروف المذكورة لأنا وجدنا العرب يصنعون ذلك، فصنعنا صنيعهم. وكان الله يحب المحسنين. ولو قدر الله لى هذا الشرف وكنت أنا ممتحِن المازنى بدل الشيخ حمزة فتح الله العالم النحرير لأعطيته أعلى درجة.

ولا يكتفى المازنى بالادعاء بأنه لا يعرف العربية والرياضيات فقط بل يضيف إلى ذلك مادة العلوم، ويقول إنه كان يؤكد للطلبة أنه "حمار" فيها. لنسمعْه وهو يقول: "وقد صرتُ

مُعَلِّمًا بعد ذلك وظللت أشتغل بالتعليم عشر سنين... وقد حدث يوما وأنا مدرس فى المدرسة الخديوية أنْ دخلتُ فرقةً فألفيت على مكتبى كل أدوات الرياضة مرصوصة على نحو لاشك أنه متعمَّد. وكان تلاميذى لا يجهلون كرهى للرياضيات، وكنت أنا لا أكتمهم أنى أَعُدّ نفسى جاهلا بها حمارا فى علومها. وكان غرضهم من رص هذه الأدوات أن يعابثونى عسى أن أثير الضجة التى يشتهونها ولا يفوزون منى بها، ولكنى لم أفعل بل اكتفيت بأن دعوت العامل، فحمل هذه الأدوات ووضعها فى مكانها ثم بدأ الدرس.

واتفق يوما آخر أن دخلتُ الفصل، فإذا رائحة كريهة لا تطاق، وكان الوقت صيفًا والجو حارًّا جدًّا، فضاعف الحر شعورى بالتنغيص من هذه الرائحة الثقيلة. وأدركت أنها هى المادة التى كنا ونحن تلاميذ نضعها فى الدواة مع الحبر فتكون لها هذه الرائحة المزعجة. فقلت لنفسى إنهم ثلاثون أو أربعون، وأنا واحد. وإذا كانت الرائحة القبيحة تُغَثِّى نفسى فإنها تُغَثِّى نفوسهم معى أيضا. فحالُهم ليس خيرًا من حالى، والإحساس المتعِب الذى أعانيه ليس قاصرا علىّ ولا أنا منفرد به. وإنهم لَأَغْبِيَاءُ لأنهم أشركوا أنفسهم معى، وقد أرادوا أن يُفْرِدُونى بهذه المحنة. والفوز فى هذه الحالة خليقٌ أن يكون لمن هو أقدر على الصبر والاحتمال. فتجاهلتُ الأمر وصرت أغلق النوافذ واحدة بعد أخرى لأزيد شعورهم بالضيق والكَرْب فلا يعودوا إلى مثلها بعد ذلك. وقد كان. تَصَبَّرْتُ وتشددت ودعوت الله فى سرى أن يقوينى على الاحتمال، ومضيت فى الدرس بنشاط وهمة لأَشْغَل نفسى عما أعانى من كَرْب هذه الرائحة الملعونة. وكنت أرى فى وجوههم أمارات الجهد الذى يكابدونه من التجلُّد مثلى فأُسَرّ وأغتبط وأزداد نشاطًا فى الدرس وإغضاءً عمن يرفعون أصابعهم ليستأذنوا فى الكلام، فقد كنت عارفًا أنهم إنما يريدون أن يستأذنوا فى فتح النوافذ عسى أن تخفّ الرائحة ويَلْطُف وَقْعُها.

وظللنا على هذا الحال نصف ساعة كادت أرواحنا فيها تَزْهَق، ورأيت أن الطاقة الإنسانية لا يسعها أكثر من ذلك، وأن التلاميذ خليقون أن يتمردوا إذا أصررت على عنادى المكتوم. واغتنمت فرصة إصبع مرفوعة وسألت صاحبها عما يريد، فقال إنه يريد أن يفتح النافذة لأن الحر شديد: قلت: افتحها. وفُتِحَت النوافذ كلها. وتَشَهَّدْنا جميعًا واستأنفنا الدرس، ولكنْ بفتورٍ لشدة ما قاسينا من رياضة النفس على احتمال ما لا يطاق. وانتهى الدرس وخرجتُ، فخرج ورائى ثلاثة أو أربعة من التلاميذ ولحقوا بى، وقال لى واحد منهم إنهم يأسفون لما حصل، وإن الأمر كان مقصودا به غيرى، وإنهم يطلبون الصفح. فسررت، ولكنى تجاهلت وسألتهم عما يعنون. قالوا. الرائحة الكريهة التى كانت فى الفصل. قلت: "رائحة؟ أىّ

رائحة؟ إننى مزكوم، ولهذا لم أشم شيئًا. فلا محل لاعتذاركم"، ومضيت عنهم. وكان هذا درسا نافعًا لهم. ولو أنى عاقبت أحدا لما أثمر العقاب إلا رضاهم عن نفوسهم لأنهم استطاعوا أن ينغصوا علىَّ، وأن ينجح معى عبثهم الطبيعى فى مثل سنهم" (ص٦٠– ٦١).

وقد وصف العقاد هذا الجانب من شخصية المازنى وسماه: الطفولة الخالدة. ولا ننس أن المازنى أَلَّفَ، ضمن ما ألف، رواية اسمها "عَوْدٌ على بَدْء" تخيل فيها نفسه وقد عاد ولدا صغيرا فى الظاهر لكن بعقل رجل كبير، ثم أخذت وقائع الرواية تأخذ مجراها على هذا الأساس. رحم الله المازنى، فكم أمتعنا، وعلمنا، وغاص بنا فى أعماق الحياة.

وما دمنا بصدد الكلام عن زعمه بأنه ضعيف فى اللغة العربية مع أنه أحد كتابها وأدبائها العظام على مر العصور نلفت النظر إلى أنه استخدم "قد" مع "لا" فقال: "قد لا يطول العمر، وقد يتخوَّنه الموت. وهَبْه طال، فقدلا تبقى الصحة" (ص٩٢). ذلك أن كثيرا من المهتمين بصحة اللغة فى كتابات الكاتِبين وشعر الشاعِرين يَرَوْن أن الصواب فى ذلك هو أن نقول: "ربما لا يطول العمر، وربما لا تبقى الصحة". وقد كنت قرأت هذه الملاحظة فى مقال للدكتورة بنت الشاطئ وأنا ولد بالجامعة، فصرت لا أقول فى كتاباتى منذ ذلك الحين: "قد لا" إلى أن كبرت وصار لى عقل مستقل أفكر به وأتحقق مما أسمع أو أقرأ، فألفيت عددا من الشعراء والكتاب القدماء يقولون دون خوف: "قد لا يكون كذا"، فصرت أنادى منذ ذلك الوقت بأن هذا التركيب صحيح ليس فيه ما يُنْتَقَد. وممن استخدم هذا التركيب من شعراء العصر الجاهلى طُفَيْل الغَنَوِىّ فى قوله:

خَلَا أَنَّنى قد لا أَقولُ لِمُدبِرٍ   إذا اختارَ صَرْمَ الحَبْلِ: هَل أَنتَ وَاصِلُهْ؟

والخرنق بنت بدر:

أَلا مَن مُبلِغٌ عَمرَ بنَ هِندٍ   وَقَد لا تُعَدُم الحَسناءُ ذاما...؟

مسرحية "أوزيريس" لعلى أحمد باكثير

التعريف بباكثير: على أحمد باكَثير (١٩١٠- ١٩٦٩م) كاتب قصصى ومسرحى وشاعر حضرمى الأصل، مصرىّ بالتجنس. ولد فى أندونيسيا لأبوين حضرميين. وفى الثامنة من عمره أرسله أبوه إلى حضرموت لينشأ نشأة عربية على عادة الأسر الحضرمية فى المهَاجِر حرصا منها على تربية أبنائها فى جو عربى إسلامى خالص. وهناك تلقى باكثير فى الكُتَّاب المعارف اللغوية والدينية الأساسية. وبعد إقامة قصيرة فى الحجاز سافر إلى مصر، والتحق بالجامعة المصرية عام ١٩٣٤م، فدرس اللغة والأدب الإنجليزيين. وعقب تخرجه عمل فى التدريس أربعة عشر عامًا ثم عُيِّن فى قسم الرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة فى مصر. وقام رحمه الله برحلات مع بعض الوفود إلى فرنسا وروسيا وغيرهما. وتميزت شخصية كاتبنا بالبحث عن الجديد فى الفنون والفكر، وأخذ ينشر قصائده فى كبريات المجلات الأدبية مثل "أبولو" و"الرسالة"، ونال استقبالًا حسنًا من القراء والنقاد، وأصبح له حضوره المتميز فى الوسط الثقافى، وحصل على عدة جوائز وأوسمة.

أعماله: عمال باكثير بين المسرحية الشعرية والنثرية والرواية والدراسة الأدبية. ومن أهم مسرحياته النثرية "الفرعون الموعود، شيلوك الجديد، عودة الفردوس، مأساة أوديب، أبو دلامة، مسمار جحا، مسرح السياسة، إمبراطورية فى المزاد". أما مسرحياته الشعرية فمنها "همام أو عاصمة الأحقاف، قصر الهودج، أخناتون ونفرتيتى". كما ترجم "روميو وجولييت" لشكسبير شعرًا. وله من الروايات "سلّامة القَسّ، وا إسلاماه، ليلة النهر، الثائر الأحمر، سيرة شجاع". وفى الدراسات الأدبية له كتاب بعنوان: "فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية". ويتميز باكثير بكتاباته التى تجمع بين الرؤية الإسلامية والفكر العربى ذى النزعة الإنسانية العامة. أما أسلوبه فيتسم بقوة العبارة ونقائها وإحكامها. وقد تناولت الدراسات الأكاديمية أعماله بالدرس والتحليل (عن المادة المخصصة لـ"على أحمد باكثير" فى "الموسوعة العربية العالمية" بتصرف).

وقد تعرفتُ إلى أعمال باكثير منذ الصبا الأول وقرأت له مبكرا رواياته جميعا ما عدا "سلامة القس"، وفُتِنْت به، وكان لاسمه غير المألوف فى مصر على آذاننا وعقولنا فى قريتنا وسط الدلتا حيث تعرفت إلى رواياته التاريخية المُلْهِمَة وقعٌ مدهشٌ جميل، وإن لم أقرأ له من

إبداعاته المسرحية أوانئذ شيئا، بل لم أقرأ له منها حتى الآن إلا القليل. وسبق أن تناولت بالعرض والنقد مسرحيته: "سر الحاكم بأمر الله"، وهى تأتى عندى على رأس المسرحيات الست التى درستُها فى كتابى: "دراسات فى المسرح"، لا أستثنى من ذلك مسرحية الحكيم: "السلطان الحائر". كما سبق أن درست روايته: "ليلة النهر" فى كتابى: "فصول من النقد القصصى".

وإنى ليعترينى الأسف الآن وأنا أكتب هذه السطور أنه لم تتح لى فرصة لقاء الرجل، رحمه الله، فمن الواضح أنه كان كريم النفس شهما نبيلا. وزاده شهامة فى نظرى ونبلا أنه وقف إلى جانب المرحوم المجاهد الفلسطينى مُحَمَّد على الطاهر، الذى قرأت له فى أكسفورد كتابيه عن فترة هروبه من السجن فى مصر وتخفِّيه عن أنظار الشرطة والسلطة الإنجليزية التى كانت تنكِّل بكل حر أبِيٍّ شريف يرفض الخنوع لها والصمت على ما تفعله ببلادنا، وبخاصة فى الأراضى الفلسطينية المباركة. لقد آزر الطاهر فى ذلك الوقت عدد من الرجال الأحرار الأوفياء أمثال على أحمد باكثير وإلياس أنطون إلياس صاحب "القاموس العصرى" معرّضين أنفسهم بذلك لأشد ألوان الأذى والتنكيل لو قُدِّر لأمرهم معه أن ينكشف. كما لا ينقضى عندى العجب من هذا الاهتمام الذى أبداه باكثير نحو تاريخ مصر القديم، والذى استفزه للكتابة المسرحية عنه عدة مرات أبدع فيها إبداعا كبيرا رغم أنه لم يكن مصريا بالدم بل بالتجنس كما قلت، فضلا عن أنه لم ينشا فى مصر، بل وفد إليها وهو فى السن التى يلتحق فيها الشخص بالجامعة. وهى عجيبة من العجائب لا ريب فى ذلك.

التعريف بمسرحية "أوزيريس": "أوزيريس" لأول مرة عام ١٩٥٩م، وإن كنا نعتمد هنا على طبعة مكتبة مصر عام ١٩٨٥م. وهى تعالج أسطورة "إيزيس وأوزيريس" الفرعونية المعروفة، التى كانت تتخذ بداية كل ربيع شكل احتفالات تُمَثِّل تناوُب الفصول، ممجدةً عودةَ الإله أوزيريس للحياة بعد أن قتله أخوه الإله الشرير ست. وكان المصريون القدماء ينظرون إليه بوصفه مصدرًا لخصوبة الأرض، وضاهَوْه بنهر النيل، وارتبط اسمه عندهم بالحبوب والحصاد. وفى تلك الاحتفالات كانت القصة الكاملة تمثل فى شكل دينى شعبى يبين كيف قتل ست الشريرُ أخاه أوزيريسَ الحاكمَ الشرعىَّ الطيبَ الذى لقن الناس معنى الحضارة وعلمهم الصناعات وبناء المدن وسار فيهم سيرة الرفق والعدل والرحمة، إذ كان ست يحقد عليه، وحَبَكَ مؤامرة للتخلص منه فصنع تابوتا على مقياسه، ثم طلب من الحاضرين أن يجربوه، ومن يجدْه على مقياسه فهو له. ثم ما إن جاء دور أوزيريس ودخل التابوت لتجربته حتى سارع ست

ورجاله الأشرار فأغلقوه عليه وحملوه وألقَوْه فى النيل، الذى حملته تياراته إلى البحر، ومن هناك إلى مدينة ببلوس فى فينيقيا حيث استقر عند أصل شجرة مدت أغصانها واحتضنته وغَيَّبَتْه فى جوف جذعها، وحيث شاهد الملك تلك الشجرة فأعجب بها وقطعها وجعلها عمودا من أعمدة قصره. وفى تلك الأثناء ظلت إيزيس الزوجة الوفية الوالهة تبحث عن جثة زوجها حتى وجدتها ونجحت فى استردادها وأعادت إليه الحياة، ثم انتقمت له بعد ذلك من ست على يد ابنهما حورس، الذى كان يُنْظَر إليه بوصفه إله السماء.

وموضوع المسرحية، كما نرى، موضوع أسطورى. وللموضوعات الأسطورية والتاريخية عند باكثير حظوةٌ وضَّح هو أسبابها، إذ نقرأ فى كتابه: "فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية" أنه يفضل كتابة هذا اللون من المسرحيات على المسرحية العصرية، موردا بعض العوامل المسؤولة عن هذا الميل لديه، ومنها إيثاره أن يكون المسرح قائما على الرمز كما هو الحال فى المسرحيات التاريخية، لا على التعيين والتحديد كما فى المسرحيات العصرية الواقعية. ذلك أن الأحداث الماضية قد ابتعدت عنا بما فيه الكفاية كى تتجرد من كثير من تفصيلاتها وملابساتها فتصبح أقرب إلى الرمز منها إلى الحقيقة، وهو ما يتحقق فى ذلك الضرب من المسرحيات على نحو أقوى. وثم سبب آخر يدفع باكثير إلى إيثار تلك المسرحيات هو أن هناك تقليدا فى كتابة الحوار فى المسرح شاع وذاع، خلاصته استعمال الفصحى فى المسرحيات التاريخية والأسطورية والمترجمة، وحَصْر العامية فى نطاق المسرحيات العصرية. ولما كان هو من أنصار الفصحى فقد فضل اللجوء إلى التاريخ والأساطير يستلهم منها مسرحياته على اللجوء إلى اختيار الموضوعات من الواقع المعاصر حوله. على أنه لم يتجنب المسرحيات العصرية تمام التجنب، إذ له من هذا اللون "الدكتور حازم" و"الدنيا فوضى"، وإن لم يتخلَّ فيها عن مبدئه فى التزام الفصحى، لكن مع تطعيمها بالروح الشعبية والألفاظ التى تَحُور إلى أصل فصيح (انظر "فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية"/ مكتبة مصر/ ١٩٨٤م/ ٤٤- ٤٦، ٩٤- ٩٨).

وقد حرص باكثير فى هذه المسرحية على فخامة اللغة، ومن ثَمَّ رأيناه يلجأ إلى اللغة القرآنية ولغة المؤلفات التراثية الجليلة فيجرى على تراكيبها أو يستعمل تعبيراتها ومفرداتها. وفى معظم الأحيان يوفَّق فى ذلك توفيقا عظيما، إذ يستعمل تلك اللغة الفخمة فى موضعها تماما كما هو الشأن عندما يجريها على لسان الملك أو الملكة مثلا حسبما هو الحال فى الشواهد التالية: "فلما أن سمع حديثه..." (تركيب قرآنى مثل قوله عز شأنه: "فلما أن جاء البشير..."/

سورة "يوسف"، "فلما أن أراد أن يبطش بالذى هو عدو لهما..."/ سورة "القَصَص"، "ولما أن جاءت رسلُنا لوطًا.../ سورة "العنكبوت")، "سبحان الذى خلق وسَوَّى وجَمَّل وحَلَّى" (فى القرآن: "سَبِّح اسم ربك الأعلى * الذى خلق فسوَّى * والذى قَدَّر فهدى * والذى أخرج المرعى * فجعله غُثَاءً أَحْوَى"/ سورة "الأعلى")، "يَهْدِينى سواء السبيل" (فى القرآن: "قال: عسى ربى أن يَهْدِيَنِى سواء السبيل"/ سورة "القَصَص")، "فلا تصل أيديهم إلىَّ" (على لسان أوزيريس. وفى سورة "هود" يقول ربنا جل شأنه عن إبراهيم عليه السلام حين قَدِم عليه ضيوف، فقدم لهم طعاما فلم يمدوا أيدهم إليه ليأكلوا: "فلما رأى أيديَهم لا تصل إليه (أى إلى الطعام) نَكِرَهم وأَوْجَس منهم خِيفةً")، "لا تخافوا ولا تحزنوا" (فى القرآن الكريم: "لا تخافوا ولا تحزنوا وأَبْشِروا بالجنة التى كنتم تُوعَدُون"/ سورة "فُصِّلَتْ")، "يقادون إلى إنصافهم بالسلاسل" (فى الحديث النبوى: "يقادون إلى الجنة بالسلاسل")، "زوَّرْتُ فى نفسى الحجج والبراهين" (بمعنى "أخذت أُعِدّها فى ذهنى)، "إن كنتَ فى شك من..." (فى القرآن خطابا للنبى عليه السلام: "فإن كنتَ فى شكٍّ مما أنزلنا إليك..."/ سورة "يونس")، "لكل صالح فيها عدوٌّ من المجرمين" (فى القرآن: "جعلنا لكل نبيٍّ عدوا من المجرمين"/ سورة "الفرقان")، "يا وَيْلَتَا!" (وقد تكررت هذه اللفظة فى القرآن كما فى قوله عز شأنه على لسان قابيل قاتل أخيه هابيل: "يا ويلتا! أعَجَزْتُ أن أكون مثل هذا الغراب فأُوَارِىَ سوأةَ أخى؟"/ سورة "المائدة"، وقوله على لسان سارة زوجة الخليل: "يا ويلتا! أألد وأنا عجوز، وهذا بعلى شيخا؟"/ سورة "هود")، "أتريدون أن تذبحوه كما ذبحتم ابنى حوريس؟" (فى القرآن على لسان أحد الإسرائيليين المصريين يخاطب موسى عليه السلام: "أتريد أن تقتلنى كما قتلت نفسا بالأمس؟"/ سورة "القصص")، "إن الله معنا" (وهى عبارة قرآنية وردت بنصها وفصها فى سورة "التوبة")، "إلى كلمة سواء" (وهى أيضا عبارة قرآنية من قوله تعالى خطابا للنبى مُحَمَّد عليه السلام فى سورة "آل عمران": "قل: يا أهل الكتاب، تعالَوْا إلى كلمةٍ سواءٍ بيننا وبينكم: ألا نعبدَ إلا الله ولا نشركَ به شيئا ولا يتخذَ بعضنا بعضا أربابا من دون الله").

ولكن على الناحية الأخرى نجد باكثير يُنْطِق البستانى آمو فى حديثه عن الملكة إيزيس بالحديث التالى: "وَىْ كأنها مقبلة"، وهو ما يذكّرنا بقوله تعالى على لسان قوم موسى فى سورة"القَصَص": "وَىْ كأنه لا يفلح الكافرون". ومن هنا نتساءل: هل مثل تلك اللغة الفخمة يليق أن تُسْنَد إلى بستانى؟

على أن باكثير لم يستلهم عبق الأسلوب القرآنى الجليل فى هذه المسرحية وحدها، بل اتبع هذه السنة فى أعماله الإبداعية الأخرى، وهو ما يعرفه دارسو باكثير. ومنهم إقبال حاسم (Eqbal Hassim)، الذى كتب بالإنجليزية بحثا عن هذا الموضوع عنوانه: " The Significance of Qur'anic Verses in the Literature of Ali Ahmad Bakathir"، أى "أهمية الآيات القرآنية فى أدب على أحمد باكثير"، يجده القارئ فى المجلد الأول من مجلة "NCEIS" (٢٠٠٩م) من إصدارات جامعة ملبورن بأستراليا. ومنهم كذلك مارفن كارلسون (Marvin A. Carlson) وداليا بسيونى (Dalia Basiouny)، اللذان قاما بترجمة مسرحية "مأساة أوديب" لكاتبنا رحمه الله فأشارا إلى أن ذلك الاستلهام قد شكل لهما صعوبة فى ترجمة ذلك العمل إلى لغة جون بول. وقد وقف د. عبد الحكيم الزبيدى عند بعض الهنات التى وقع فيها المترجمان جَرَّاءَ هذا السبب فى مقاله المنشور بـ"مجلة واتا للترجمة واللغات" المشباكية (الإنترنتية) تحت عنوان "ملاحظات على ترجمة "مأساة أوديب" لعلى أحمد باكثير إلى الإنكليزية". أما الترجمة المذكورة فقد ظهرت فى ٢٠٠٦م مع ترجمة ثلاث مسرحيات عربية أخرى عن نفس الموضوع ضمن كتاب يحمل عنوان " The Arab Oedipus: Four Plays From Egypt and Syria"، وهو من نشر Martin E. Segal Theatre Center Publications. ولا أدرى كيف غاب عن فطنة المترجِمَيْن الاستعانة مثلا بترجمات القرآن الكريم أو بمعجم إدوارد وليم لين: "مدّ القاموس" فى نقل مثل تلك التعبيرات والتركيبات إلى الإنجليزية نقلا دقيقا!

على أن هذا لم يمنع أن تظهر فى مسرحية "أوزيريس" بعض التعبيرات ذات النكهة الشعبية المصرية كما فى قول نفتيس زوجة ست لإيزيس أختها: "حسبى الله منك يا إيزيس" (ص٣٠)، وكأنها امرأة مصرية من عصرنا. ومثل ذلك قول أوزيريس عن سِتْ أخى زوجها: "لعل ربنا أن يصلح يوما حاله" (ص٣٧). وبالمثل يقابلنا التعبير الشعبى المعروف: "الحيطان لها آذان"، وإن كان باكثير قد فصَّحه، أى أجراه على سنة الأسلوب الفصيح كما هو واضح، فردّ الواو والدال فى "وِدَان" همزة وذالا (ص٣٣).

لكن تأثير القرآن فى هذه المسرحية لا يقتصر على استيحاء أسلوبه الجليل، بل نرى هذا الأثر أيضا موجودا فى بعض المفاهيم، مثل قول أوزيريس: "الله استخلفنى على هذا الوادى الأمين"، بدلا من أن يقول مثلا إنه ظل الله فى أرضه، أو إنه هو الإله. ولنلاحظ أيضا أنه استخدم التسمية الإسلامية للإله، وهى كلمة "الله"، وإن كان إيزيس وأوزيريس قد استعملا

أحيانا أخرى كلمة "الرب" بدلا من "الله". وهناك قول أوزيريس: "لقد أيقظنى ربى وشرح صدرى للخروج الساعة"، وهى عبارة إسلامية المعنى تماما. ومثلها قوله: "لكل امرئ أجلٌ هو مستوفيه"، الذى ينظر إلى قوله سبحانه: "لكلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ. فإذا جاء أجلُهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدِمون". كل ما هنالك أن باكثير يتحدث عن أجل الفرد، على حين تتحدث الآية عن آجال الأمم. وعندنا أيضا عبارة "الدار الأخرى بعد هذى الدار". وفى قول أوزيريس: "إياك يا هذا أن تغتر بقوة ساعدك. إن القوىّ الحق إنما هو القوىّ الخُلُق، الكريم النفس والروح، ففى ذلك فليتنافس المتنافسون. أما القوة البدنية فإن كثيرا من الحيوان يَفْضُل فيها الإنسان" مشابهة للحديث النبوى الذى يقول: "ليس الشديد بالصُّرَعَة. إنما الشديد من يملك نفسه عند الغضب" (ص٥٣). ثم إن كلام أوزيريس وابن حورس عن أن طاعة الأب واجبة، وطاعة الأم أوجب يذكرنا بقول الرسول فى الحديث التالى حين سأله أحد الصحابة: مَنْ أَحَقُّ الناسِ بصحبتى يا رسول الله؟ قال: أمك. قال: ثم من؟ قال: أمك. قال: ثم من؟ قال: أبوك. كذلك فقول أوزيريس وهى تبكى أمام حتحور: "لطفك يا إلهى بعبيدك" هو تعبير ذو نكهة إسلامية، وكذلك قولها هى أيضا لسِتْ: "أخشى عليك من غضب الله ولعنته". ولدينا أيضا هذا التعبير: "زُمْرة الصالحين". ومما يجدر ذكره كذلك حديث حوريس إلى أمه عن بَرَكة أشلاء أوزيريس على مصر والمصريين، وكأننا أمام متصوف يتكلم. وهذا هو نص الكلام: "كلا يا أماه لم يذهب دم أبى هدرا. لقد أراد هذا الشرير (يقصد عمه ست) أن يمحو أوزيريس من الوجود فاغتاله وقطعه إِرْبا إِرْبا وفرَّق أشلاءه، فإذا حكمة الرب تجعل من هذه المحنة نعمة على أوزيريس بخلود الذكر، وعلى مصر بالنماء والازدهار، إذ حلت بركة تلك الأشلاء على أرجاء الوادى فزادته خصبا على خصب. وكذلك حكمة الرب ﷻ: يُخْرِج من الشر خيرا، ومن الموت حياة، ومن الظلام نورا". ولا ينبغى أن يفوتنا فى هذا النص عبارة "ﷻ"، التى ألحقها حوريس باسم الجلالة، وهو تقليد إسلامى كما هو معروف، وكذلك الإشارة إلى إخراج الله الحياة من الموت. وعلى العكس من أوزيريس، الذى رأيناه يقسم بـ"الله"، نجد نفتيس (أخت إيزيس) وزوجة سِتْ الشرير (أخى أوزيريس) تقسم بـ"رب الأرباب" لا بـ"الله". ويقول حاكم ببلوس الوثنى مستنكرا: "معاذ الآلهة". وأغلب الظن أن باكثير يريد أن يقول هنا بطريق غير مباشر إن هناك فرقا بين أوزيريس وأخيه ست: فالأول مؤمن موحد، أما الثانى وزوجته فليسا موحدين. وإنى لأتصور أن باكثير، حين جعل من أوزيريس وزوجته مؤمنين موحدين، كان يرد على من

ألّهوهما وابنهما، فأراد باكثير أن يبرئهم من الرضا بهذا التأليه من خلال تصرفاتهم وأقوالهم وعقائدهم هم أنفسهم، إذ يريهم للقراء مؤمنين بالله كلاما وفعلا وعقيدة.

ومما تأثر فيه باكثير بالقرآن فى تلك المسرحية أنه جعل ست ونيتا يستبقان الباب لاستقبال نفتيس زوجته. ففى هذا صدى قوى لاستباق يوسف وامرأة العزيز الباب فى السورة التى تحمل اسم ذلك النبى الكريم، فضلا عن أن ست يتهم نيتا أمام زوجته بأنها هى التى كانت تغازله، بالضبط مثلما فعلت زوجة العزيز مع يوسف، إذ اتهمته أمام زوجها بأنه كان يريد بها سوءا رغم أنها هى التى كانت تشده من ثوبه من وراء فمزقته. بل إنست ليتهم إيزيس بأنها تراوده عن نفسه، وذلك كله قلبا للواقع.

وممن لمسوا أيضا الاتجاه الدينى لدن باكثير إقبال حاسم (Eqbal Hassim)، الذى كتب فى بحثه المذكور آنفا: " The Significance of Qur'anic Verses in the Literature of Ali Ahmad Bakathir" (المجلد الأول من مجلة "NCEIS"/ ٢٠٠٩م من إصدارات جامعة ملبورن بأستراليا).

وقد يستغرب بعضٌ مما صنعه باكثير من صبغ شخصيتى إيزيس وأوزيريس بالصبغة التوحيدية ويعد ذلك تصرفا غير مقبول فى موضوع المسرحية بحجة أنه يخلو من هذا تماما. ولكن إذا كان من النقاد من يرى أن للكاتب المسرحى الحق فى أن يحمّل شخوص مسرحياته التاريخية ما يريد تحميلهم إياه ما دام ذلك يتم فى إطار فنى خال من التعسف، فما بالنا بموضوع أسطورى لا يقوم على الحقائق بل على الخيالات والخرافات؟ لا شك أن هذا يسهّل مهمة من يريد من كتّاب المسرح تحميل موضوعه وأبطاله بالمغزى الذى يريد. وأنا، وإن كنت مع القائلين بجواز عدم الالتزام الصارم فى الإبداع المسرحى بما يقوله المؤرخون، لا أذهب إلى آخر الشوط، ومن ثم لا أفتح الباب على مصراعيه لتطويع التاريخ لكل ما نريد، بل أحصره فى حرية تفسير الوقائع التاريخية وسلوك الشخصيات التى ترتبط بها، بشرط ألا يتناقض ذلك وحقائق التاريخ المسلَّم بها. وعلى كل حال فباكثير فى مسرحيته التى فى أيدينا إنما يتعامل مع أسطورة من الأساطير، ومن ثم كان مدى الحرية الذى يمكنه التحرك داخل نطاقه مدى واسعا.

وفى المسرحية نجد أوزيريس حاكما خَيِّرا يسعى بكل جهده إلى خدمة رعيته ومعاملتها معاملة إنسانية كريمة، محاولا بجُمْع طاقته أن يعيش مسالما متسامحا حتى مع ألد أعدائه وأعداء الحياة والكرامة والعدل، وإن أخذتُ عليه التمادى فى التسامح حين لا يكون ثم مجال له،

وخاصة حين يكون الطرف الآخر ممن لا يفقهون لغة التسامح ولا يستطيعون أن يتذوقوا طعم المعاملة الرحيمة أو يقدّروا قيمتها فيَأْشَرون ويتمردون ويسببون الكوارث لأمتهم.

والملاحظ فى هذه المسرحية أن باكثير، من حيث الوقائع، يتحرك داخل نطاق الأسطورة لا يكاد يتخطاه إلا فى أمور غير ذات خطر. لكن هناك عدّة هَنَات تبتعد بالمسرحية بعض الابتعاد عن منطق الحياة: فمثلا هل من الممكن أن تتغزل الخادمة فى مولاتها الملكة إيزيس قائلة: "يا شمس الضحى، يا ربة الحسن البهى"، وكأننا فى فلم مصرى تغازل فيه الشغالة وداد حمدى سيدتها الشابة الرعناء وتضحك على عقلها بمثل تلك العبارات؟ أو تصف الملكة زوجها أثناء كلامها مع خادمتها أو وصيفتها بـ"حبيبى أوزيريس"، هذا الوصف المغرق فى العاطفية؟ أو تنادى الوصيفة مليكتها بـ"إيزيس الكاملة": هكذا دون ألقاب ملكية، وكأنها تنادى وصيفة مثلها؟ وهل كان المصريون القدماء، وبالذات الملوك والملكات منهم، يعبرون عن عواطفهم الزوجية بمثل تلك الحرية فى حضرة الآخرين فيرتمى كل من الملك والملكة فى حضن الآخر أمام الوصيفة، وتنادى الملكة زوجها الملك بـ"يا حبيبى"، ويناديها هو بـ"يا حبيبتى" أمام أخيه ست؟

ملاحظات انتقادية على المسرحية: وعلى الناحية الأخرى هل يُعْقَل أن تقول إيزيس بجلالة قدرها لواحدة من رعاياها: "يا أختى"؟ وكذلك هل يعقل أن يقوم الملك لوزيره وقاضيه عند دخولهما ليصافحهما؟ أما الوضع الطبيعى فهو ما صنعه قائد القواد حين انحنى لإيزيس أيام كانت وصية على ابنها فى مملكة غرب الدلتا، وانحنى أيضا أمام حوريس. وعلى كل حال فهذا كوم، ومخاطبة أوزيريس لواحدة من رعاياه بـ"يا سيدتى" كوم آخر، إذ هو تصرف يتجاوز مقدرة الخيال على التصور والاستيعاب. أما لهفة إيزيس على تعرف رأى وصيفتها فى جمالها حين كانت تترقب وصول زوجها أوزيريس فهى لهفة نسائية تماما. وقد أحسن الكاتب التعبير عنها كلماتٍ وحركاتٍ وتصرفاتٍ وقلقًا.

كذلك نرى ست الأخ الشرير لأوزيريس يتناقض فى كلامه عن إيزيس زوجة أخيه، إذ يقول لزوجته إن إيزيس تتمنى أن تكون له هو، وأن تكون نفتيس لأوزيريس المشغول دائما بالرعية لا وقت عنده لها، ليعود بعد قليل فيقول لزوجته إن إيزيس تغار على زوجها منها هى نفتيس وإن أوزيريس يحب نفتيس، وإن إيزيس تريد أن تقتلها لهذا السبب. ترى هل يمكن ألا تتنبه نفتيس إلى ما فى الكلام من تناقض شديد، وفى ذلك الحيز الزمنى البالغ القِصَر؟

وفى المؤامرة التى جهزها ست لقتل أوزيريس عند خروجه ليلا للسفر نلاحظ، ونحن فاغرون أفواهنا من الدهشة، أن أوزيريس يستقبل كلام إيزيس عن مؤامرة ست ضده دون أن يسألها عن مصدر الخبر، ودون أن يتخذ حذره رغم أنه ملكٌ من الواجب عليه ومن السهل أيضا أن يتخذ مثل تلك الاحتياطات، بل نفاجأ بأنه يترك الأمر يدبر نفسه بنفسه. كذلك من الغريب أن تتركه إيزيس رغم كل هذا الخطر يسافر ليلتها وحده بتلك السهولة، مُخَلِّفًا الدولة كلها فى يدها فى مثل هذ الموقف العصيب دون أية احتياطات على الإطلاق، وإن كانت الأسطورة تؤكد أن إيزيس كانت تسيطر على مقاليد البلاد فى غياب زوجها ببراعة، واستطاعت دائما أن توقف سِتْ عند حده فلا يفكر فى أى شغب أو تآمر.

ليس ذلك فحسب، بل إننا بعد شهرين نشاهد حفلا فى قصر ست يحضره أوزيريس وزوجته ورجال الحاشية وأتباع ست، وقد اقتنع الملك بأن أخاه صار صالحا هو وأتباعه فوثق به، متجاهلا ما قالته له زوجته من أن ست يخطط لاغتياله. وهو أمر غريب جدا. وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فإننا فى هذا الحفل نشاهد ست وقد تظاهر أمام أخيه بأنه هجر الشرب والصخب، فضلا عن طلبه من أصحابه أن يتظاهروا هم أيضا أمام أخيه بأنهم قد تابوا مثله. وهنا ينبئنا تاريخ بلوتارك بأن الرَّبَّة إيزيس لم تكن تشرب أو تصخب أو تخضع لشهواتها، وأنها لم تكن تكثر من الطعام أو تميل إلى تعديد ألوانه، وكانت تحب الاعتدال وتكره الإفراط والإدمان فى أى شىء. فهل تأثر باكثير فى هذا المشهد بما قرأه عند ذلك المؤرخ الإغريقى أو عند من نقلوا عنه هذا الكلام؟

ترى كيف عادت الثقة لدى أوزيريس فى ست بعد ما كان من علمه بتآمره عليه؟ وهَبْه، بطيبة قلبه، قد نسى ما كان، فأين زوجته التى كانت تشك طوال الوقت فى ست ولا تطمئن له أبدا؟ وأين موقع نفتيس من هذا كله بعدما ضبطتها أختها بالخنجر فى يدها تريد أن تقتل زوجها الحبيب أوزيريس بتكليف من ست زوجها الشرير؟ إن المسرحية لا تأتى بعد هذا على ذكر نفتيس بتاتا، اللهم إلا إشارة إلى وجودها فى حفل الغدر التابوتى، وإلا إشارة أخرى إلى وجودها فى المحكمة العليا عند النظر فى شرعية استيلاء ست على السلطة للمرة الثانية، وكانت تخشى أن يصيب ابن أختها سوء. الواقع أن الشهرين اللذين انصرما ما بين مؤامرة ست ورجوع المياه إلى مجاريها بينه وبين أوزيريس هما شهران مظلمان يحتاجان إلى ما يضىء عَتَمَتَهما حتى نعرف ماذا تم فيهما مما أعاد الأمور إلى ما كانت عليه سَلَفًا بين الأخوين.

خدعة التابوت: ثم عندنا حكاية التابوت. والملاحظ فى الأسطورة أن التى صنعت التابوت ملكة حبشية استعان بها ست فى مؤامرته على أخيه، وأنها هى التى أخذت سرا مقياس أوزيريس حتى يأتى التابوت على قدره تماما، على حين أن المسرحية لا تشير إلى مثل تلك الملكة من قريب أو من بعيد، بل تقول إن ست هو الذى صنع التابوت، وحسب. وتذكر المسرحية أيضا أن ست قد أغرى أخاه بأن يجرب التابوت الذى صنعه له خصيصا، على عكس الأسطورة التى تقول إنه طلب من جميع الحاضرين أن يناموا فيه على سبيل التجربة، ومن يجده مناسبا لمقياسه فهو له هديةً من ست.

كذلك هل يمكن أن يطفو فوق صفحة النهر تابوت مغلق مصنوع من الذهب؟ من المؤكد أن ست حين ألقى به فى النهر كان يعرف أنه سوف يغطس ولا يطفو، وهذا هو المتوقع لأنه هو الطبيعى، إذ كان مصنوعا من الذهب، والذهب معدن ثقيل لا يطفو. وإذا كان هذا مقبولا فى الأسطورة فهو فى مسرحية تمثَّل فى عصرنا غير مقبول. والطريف أن بلوتارك فى تاريخه يذكر أن التابوت الذى كان يضم جثمان أوزيريس كان مصنوعا من الخشب لا من الذهب ولا من أى معدن آخر (...the wooden coffer, in which lay the body of Osiris). ترى لماذا لم يمسك باكثير بهذه التفصيلة ويأخذ بها بدلا من التابوت الذهبى فيخرج بذلك من المشكلة؟

وهنا يثور سؤال آخر هو: هل من المعقول أن يظل مقتل أوزيريس وانتقال السلطان إلى ست والحرب الأهلية التى عقبت ذلك وانفصال مملكة غرب الدلتا عن ست سرا لا تعلم به الرعية متمثلةً فى حتحور وابنها حوريس، الذى رأى التابوت فى الليلة السابقة يحمله اليَمُّ نحو الشَّمال، وهو ما تقوله الأسطورة، إذ تذكر أن بعض الأطفال هم الذين دلوا إيزيس على اتجاه التابوت، إذ المعروف فى تلك الحالات هو أن الملك الجديد يحرص تمام الحرص على إعلان انتقال السلطان إليه فورا وبدون أى تأخير؟ أما فى المرحلة التالية فتقول المسرحية إن قلب إيزيس هو الذى هداها إلى مكان تابوت زوجها وجثمانه عند القصر الملكى فى ببلوس، على حين تقول الأسطورة إنها اهتدت إليهما بفضل نفس الشهرة الربانى.

ثم كيف استطاعت إيزيس أن تشفى ابن مَلِك جبيل فى المسرحية؟ الواقع أن المسرحية لا تتعرض لهذا الأمر. أما فى الأسطورة فكانت ترضع الطفل بإصبعها، لكن لا كلام هناك عن تمريضه، بل عن إحراقها كل جزء يبلى من جسمه إل أن مات. بل إنها حين ناحت على زوجها بصوت عال مات الأخ الأول للطفل، أما أخوه الآخر فقد أخذتْه مع التابوت. وفى

الطريق نظرت إليه نظرةً حَرِدَةً حين كان يستطلع من الخلف ما تصنعه مع الجثة فصعق ومات فى الحال. وفى هذا السياق نقرأ عند د. شمس الدين الحجاجى (فى كتابه: "الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر"/ دار المعارف/ ١٩٨٤م/ ٤٩) أن باكثير، حين جعل إيزيس تَشْفِى الطفل وتعيد إليه حيويته ونشاطه، إنما كان يجرى وراء ما تقوله الأسطورة من أنها كانت ترضع ابن ملك جبيل بوضع إصبعها فى فمه، مع أن ما تقوله الأسطورة، حسبما رأينا، شىء مختلف تمام الاختلاف، إذ مات الولد فيها على يد إيزيس، على حين أنها فى المسرحية قد أنقذته. كذلك كيف يبقى جثمان أوزيريس طوال تلك المدة لا ينتن ولا يتحلل؟ بل كيف يبقى حيا بعد كل هذا، على الأقل: بعدما أغلق عليه التابوت إغلاقا تاما لا تخلص إليه نسمة هواء؟ ينبغى ألا يغيب عن بالنا أننا هنا فى العصر الحديث لا فى الأسطورة.

ولا شك فى أن الطيبة المتجاوزة لحدود المنطق لدى أوزيريس، فضلا عن ثقته فى ست بعد كل الذى كان منه، أمر لا يدخل العقل إلا إذا قلنا إن أوزيريس مغفل لا يحسب للعواقب حسابا. ذلك أنه لا بد للحق من قوة تحميه. وهذا، فيما يبدو، هو ما تريد المسرحية أن تقوله. لكن كان ينبغى أن يعمل باكثير قبل ذلك على إظهار خطإ أوزيريس فى اتخاذه هذا الموقف المثالى الذى من شأنه أن يجلب الكوارث على صاحبه، وهو ما حدث فعلا، إذ تمكن ست من الظفر به. ومثالا على تلك الطيبة المغرقة فى المثالية، أو فى السذاجة إذا أحببت أن تسمى الأمور بما يناسبها، نفاجأ بأن أوزيريس يعفو عن ست وسائر المجرمين الذين عاثوا فى البلاد شرا وترويعا، مع أن الله ذاته، وهو العفو الغفور، ينتقم من المجرمين، بل ويأمرنا بمعاقبتهم، فضلا عن أن أحد أسمائه هو "المنتقم". الحق أن باكثير لو تصرف فى الأسطورة تصرفا أوسع من ذلك لكان الصراع بين القوتين المتنافرتين: قوة الخير لدن أوزيريس وقوة الشر متمثلة فى ست، أقوى وأشد وأكثر اضطراما، ولَخَلَقَ مسرحية أفضل كثيرا من المسرحية الحالية رغم أنها فى حد ذاتها مسرحية قوية. كذلك فرغم أن إيزيس كانت تؤمن بأن صاحب الحق لا يجوز له أن يتخلى عن بعض هذا الحق بل لا بد له أن يعمل على أن يناله كاملا غير منقوص ما دام ذلك فى مستطاعه فقد كانت هى وزوجها متفاهمين لا يختلفان، ونراها تتقبل تصرفاته الطيبة، بل قل: الساذجة، تقبلا كأنْ ليس فيها ما يناقض مبدأها هذا الحازم.

ما أُخِذ بالقوة لايسترد إلا بالقوة: والواقع الذى لا يمكن المماراة فيه بأى حال من الأحوال يؤكد أن الحق الذى ليس له قوة تحميه هو حقٌّ ضائعٌ مقضيٌّ عليه. ذلك أن الحقوق لا تتكلم من تلقاء نفسها ولا تكافح بذاتها من أجل بقائها. وبغير هذا فليس أمام أصحاب

الحق من مصير إلا الضياع، والتاريخ الذى لا يكذب خير شاهد على هذا الذى نقول. وللدكتور إبراهيم حجاج الأستاذ بآداب الإسكندرية رَأْىٌ فى المصدر الذى تأثر به باكثير فى هذه الفكرة قال فيه: "انطلق على أحمد باكثير فى نص "أوزيريس" من تأثره بالمناخ السياسى لعصره ومقولات حكام هذا العصر، فقد جاءت عبارة الزعيم الخالد جمال عبد الناصر فى تبنية للقضية الفلسطينية: "ما أُخِذ بالقوة لايسترد إلا بالقوة" هى المفجِّر والشرارة التى صاغ منها على أحمد باكثير مسرحيته: "أوزيريس" حيث نزل باكثير بالأسطورة المستلهَمة ورموزها إلى أرضالواقع الذى نعايشه فعكس حلم الشعب بالمخلِّص فردًا أو جماعة من أجل مجتمعبلا مظالم وبلا قهر أو استغلال". قال هذا الكلام فى مقال له بموقع "الحوار المتمدن" بتاريخ ١١/ ٦/ ٢٠١٣م عنوانه "ظلال القضية الفلسطينية فى نص "أوزيريس" لعلى أحمد باكثير". وهذا الرأى هو من بُنَيَّات الكاتب لم يستند فيه إلى أى بحث أو تدقيق تاريخى، وإلا فالمسرحية التى يتحدث عنها قد ظهرت قبل العبارة المنسوبة إلى عبد الناصر بسنوات، إذ رأت مسرحيتنا النور عام ١٩٥٩م، أما عبارة عبد الناصر فقد قالها بعد هزيمة ١٩٦٧م وضرورة استرجاع ما احتلته إسرائيل من أراض مصرية شاسعة جراء تلك الهزيمة المخزية لا عن القضية الفلسطينية كما قال د. حجاج.

وقد كرر الكاتب كلامه هذا فى قوله بنفس المنشور الموجود على موقع "الحوار المتمدن": "لقد أفرغ باكثير الأسطورة من معناها الأصلى، فلم تعدالمسرحية انعكاسا ساذجا للصراع بين الشر والخير ليُكْتَب الانتصار للأخير في النهاية، ليضيف الكاتب معنى ورؤية جديدة تتفق مع مقولة الزعيم جمال عبدالناصر: "ما أُخِذ بالقوة لا يُسْتَرَدّ إلا بالقوة" حيث تكمن نقطة الخلاف بين أوزيريس باكثير وأوزيريس الأسطورة الفرعونية فى أن الأخيرة لم تتحقق فيها العدالة وتُسْتَرَدّ الحقوق المغتصَبة بالحوار المقنع بل بالقوة من خلال التدخل العنيف لأوزيريس وتلويحه لمحكمة التاسوع باستخدام القوة على عكس أوزيريس باكثير، الذى يلعب دور الرجل السلبى الذى تميز بالطيبة الشديدة التى تصل إلىحد السذاجة والتى معها تُغْتَصَب الحقوق وتنتشر المظالم ويسقط القضاء العادل. فأوزيريس كان فى مقدوره أن يمنع ظلم أخيه ست منذ البداية، لكن طيبته تدفعه إلى ترك أخيه يقوم بأعماله الشريرة. يصور الكاتب الظلم الذى يقع على شعب مصر من جَرَّاء ضياع هيبة القانون وعدم احترامه وقيام عصابة ست بتهديد القضاة بالقتل إذا ما حكموا على أحدهم بالإعدام وقيامهم بعمليات نصب واحتيال واغتصاب للفلاحين، الذين لا حول لهم ولا قوة، كما يصور أيضًا جوانب سلبية شخصية

أوزيريس وطيبته المبالغ فيها". وهناك تساؤل ملح يقفز فور قراءتنا لهذه السطور، وهو كيف يوصف عمل باكثير بأنه يتفق مع مقولة عبد الناصر السابقة وفى نفس الوقت يقال عنه إنه يخالف الأسطورة، التى تصور أوزيريس رجلا حازما يستخدم القوة فى ضرب الشر؟

وهذا الذى قاله د. إبراهيم حجاج فى النقطة الخاصة بمقولة عبد الناصر نجده فى بحث لرجاء أبو على ويوسف مُحَّدى بعنوان "أوزيريس عند باكثير بين الانتصار الحقيقى والهزيمة الواقعة" منشور فى العدد ١٢ من مجلة "المنافذ الثقافية" اللبنانية خريف ٢٠١٥م (ص٢٩). وفى هذا البحث إحالة بخصوص هذه النقطة ذاتها إلى بحث آخر سابق على منشور د. حجاج عنوانه "توظيف الحضارة المصرية القديمة فى مسرح على أحمد باكثير" اشتركت به صوفيا عباس فى مؤتمر "باكثير ومكانته الأدبية"، الذى انعقد بالقاهرة من الحادى إلى الرابع من يونيه ٢٠١٠م (أبحاث المؤتمر/ ١/ ٢٨٤).

ولدى اقترابنا من أواخر المسرحية نرى إيزيس تعيش فى الجزء المستقل من مصر بعيدا عن ست وقبضته دون أن تكون زوجة له. ترى كيف تم ذلك، وقد هددها بأن يتخذها لنفسه لأن له فيها وَطَرًا كما قال؟ هل تركها فلم ينفذ تهديده؟ لكن لماذا؟ كذلك من أين أتى حوريس بن أوزيريس إلى الوجود، ولم يكن لأوزيريس ولد إلى أن مات؟ يقول الحجاجى إن باكثير قد فسر مجىء حورس بالمعجزة من خلال بعث أوزيريس بقوة صلاة إيزيس وتعاويذها، أى بعد حصولها على التابوت والجثمان (الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر/ ٥١). لكن ما وجه الصلة بين عودة أوزيريس إلى الحياة وبين ولادة حوريس؟ ذلك ما لم يحاول د. الحجاجى أن يوضحه. ثم لماذا كان اسم ابن السيدة حتحور هو أيضا حوريس؟ ترى ما الحكمة من وراء هذا الخلط بين الولدين فى الاسم؟

ومما خالف فيه باكثير تفاصيل الأسطورة أن أوزيريس فى الأسطورة، على خلاف ما تقول المسرحية، هو الذى كان يدرب ابنه على القتال ويُعِدّه للمعركة مع ست، وحين تنتهى الحرب بأَسْر عمه ست تسارع إيزيس بفك وثاقه مما استفز الابن فضربها.

الشعوب تنال حقوقها بالنضال: ولقد وُفِّق باكثير كثيرا فى إبراز الحقيقة القائلة بأن أمور العدل والرفاهية فى الدولة، أية دولة، إنما تقوم أول ما تقوم على استعداد الشعب للكفاح من أجل حقوقه مهما كلفه ذلك من تضحيات. فمِنْ رَأْى حوريس أن العبرة بشجاعة الرعية وحرصها على كرامتها ووقوفها فى وجه الطغيان لا فى قيام فرد منها بعبء تخليصها من شر الأشرار. وهذا كلامٌ حكيمٌ لأن الأمة إذا نجت من الشر هذه المرة فمن ينجيها يا ترى فى كل

مرة؟ ومن ثم فالمهم هو يقظة الرعية لا تحمس بعض أفرادها فحسب بينما تغط هى فى نوم عميق. وهذه نظرة سياسية ثاقبة.

ويأخذ د. شمس الدين الحجاجى على باكثير أنه، كما يقول، قد "تَقَبَّل الخرافةَ وأظهرها على المسرح فى حدث لم يقبله بلوتارك نفسه. فقد كان بلوتارك يرى أن الخرافة شر لا يقل عن الإلحاد، ورَفَض ما ذكره فى أسطورة المحاكمة من أن هور قطع رأس والدته. وهو يعدّ هذا وما قيل عن تخييل بدن حوريس من الآراء الشاذة الغريبة. بنى باكثير موقفا فى المسرحية ليس من السهل تقبله، وكان أحد الأسباب التى أسقطت المسرحية وقللت من قيمتها الفنية. وكان هذا الموقف مبنيا على أساسٍ من حب إيزيس لزوجها". والحجاجى إنما يشير هنا إلى أن إيزيس استطاعت إعادة أوزيريس إلى الحياة كَرَّةً أخرى بالصلوات والرقص. ثم يضيف قائلا: "لم يكن المؤلف فى حاجة إلى الاعتماد على الخرافة ليظهر قوة هذا الحب، إذ إن ذلك الحدث لم يطور العمل المسرحى، فإن أوزيريس لم يعش طويلا، إذ قتله أخوه بعد ذلك. ولم يدفع هذا الحدث المسرحية إلى الأمام، وساهم فى خلق جوٍّ مُمِلٍّ لا يمكِّن من متابعة خطة المرأة بعد ذلك للانتقام لزوجها. هذه الخطة مزجت بين ما كتبه بلوتارك وما كتبه الحكيم فى حدث واحد. كما أن المؤلف حاول أن يغير من اتجاه المرأة للأساليب السياسية فعمد إلى المزج بين العمل السياسى والالتزام بالموقف الأخلاقى. وهذه المحاولة من المؤلف أدت إلى تميع الأحداث وعدم صدقها ووضوحها" (الأسطورة فى المسرحى المصرى المعاصر/ ٣٩٧- ٣٩٩).

ترى هل يشير الحجاجى إلى ما كتبه بلوتارك فى هذا الموضوع؟ لكن الأمرين مختلفان بين الأسطورة والمسرحية. ذلك أن الخرافة عند بلوتارك فى نصه السابق إنما قُصِد بها النيل من الآلهة عن طريق تصويرهم بما لا يليق، وإلا فقصة إيزيس وأوزيريس قائمة كلها على الخرافات من أولها إلى آخرها.

أوزيريس حاكم ديمقراطى: ولقد صور باكثير أوزيريس فى صورة الحاكم العصرى الديمقراطى، إذ نسمعه يقول عن المِلْك إنه "مُلْك الشعب" (بدلا من أن يقول: مُلْكِى")، كما يصف نفسه بأنه خادم الشعب. وباكثير فى هذا إنما يعتمد على ما اشتهر به أوزيريس فى التاريخ، فعند بلوتارك نقرأ أن أوزيريس كان يحكم مصر دون حاجة إلى سلاح، بل بالإقناع والعقل والموسيقى والغناء، كما كان يطوف بالبلاد يعلم رعاياه التحضر والزراعة وعبادة الآلهة. وأَرْجَح الظن أن باكثير قد سمى قصر أوزيريس لهذا السبب بـ"القصر الأخضر". ألم يعلِّم الشعب الزراعة؟ على حين سمى قصر ست: "القصر الأحمر" إشارة إلى دمويته وقسوته وشره.

وعلى نفس الشاكلة يسمى توفيق الحكيم أوزيريس على ألسنة الناس فى مسرحية "إيزيس" بـ"الرجل الأخضر". وفى المسرحية يطالعنا منظر رقص عار فى قصر أوزيريس، فهل كان هناك رقص عار فى ذلك الوقت؟ إنه مجرد تساؤل. وحتى لو كان فهل يليق بأوزيريس أن يكون فى قصره مثل ذلك الرقص الفاحش؟

ومع هذا فالمسرحية، رغم هذا الذى قلته، تشد القارئ شدا قويا لما فيها من جلال اللغة ولبراعة الكاتب فى خلق الجو. لقد شعرت فعلا أننى أعيش فى العصور القديمة، وتعاطفت مع إيزيس فى لهفتها على زوجها المغدور وبَحْثها المولَّه عنه، وبخاصة فى المشهد الذى ضمها وحتحور وابنها عند الكوخ. والحوار فى كثير من المواضع حى ومتوتر ويدل على أستاذية فى إجرائه. كذلك فالطهارة والرحمة والاحترام الذى كان أوزيريس يحكم به مصر والشعب المصرى هى أيضا مما يضفى على المسرحية سحرها الخاص رغم ما لاحظته عليها من مآخذ. ذلك أن العالم الثالث بوجه عام يفتقد هذا اللون من الحكم منذ قرون، ويتعطش إلى شىء منه. كما أن توضيح حوريس للمصريين أن العبرة بموقفهم وشعورهم بالكرامة وإجبارهم الحاكم على أن يسير فيهم سيرة صالحة، وليست العبرة بالحاكم نفسه، هذا التوضيح ينسجم مع ما أنادى به وألح عليه وأؤكد أنه لا أمل بتاتا فى أى شىء إن لم تضعه الشعوب قُرْطًا فى أذنها، ومن ثم يدفعنى إلى التعاطف مع المسرحية وما تنادى به. وهناك أيضا الصراع بين الخير والشر، وهو صراع أبدى، وقد عرضه باكثير عرضا قويا. ولو بذل جهدا أكبر لكان العرض أقوى وأشد تأثيرا. ولا ننس إيزيس وقوة شخصيتها، وهذا لون جديد علينا إلى حد كبير، وقد مهر الكاتب فى عرض شخصيتها القوية بحيث لم يخرجها عن طورها كأنثى ولا عما يجب أن تتحلى به الزوجة الصالحة من احترام زوجها والعمل على مرضاته وتفهُّم ظروفه والاجتهاد فى إنجاحه، فهى مثلا تحرص على أن تبدو جميلة فى عين زوجها وتتلهف على عودته وتتزين له بكل ما لديها من ملابس أنيقة وجواهر ثمينة، وتسأل مَنْ حولها من الوصيفات عن مدى أناقتها وفتنتها رغم كونها الملكة...

فقرات من الفصل الأول بالمسرحية: وفى نهاية المطاف أنقل هنا جزءا من المشهد الثانى من الفصل الأول، وهو يبدأ من الصفحة السابعة عشرة) بغية توفير فرصة لاحتكاك القارئ بالعمل احتكاكا مباشرا، راجيا أن يكون ما كتبته فى التحليل الموجود فى هذه الدراسة عونا له على فهم المسرحية وتذوقه لها فهما أفضل وأعمق. والمشهد يجرى على النحو التالى:

"يرفع الستار عن أوزيريس وست جالسَيْن فى البهو وهما يتحادثان بينما تُرَى إيزيس تتطلع من وراء ستائر الباب الأول كأنها تتنصنت للحديث الدائر بينهما دون أن يرياها.

ست: ثق يا أخى العظيم أنى ما أسرعت الساعة بالقدوم إليك إلا لفرط شوقى إلى رؤيتك.

أوزيريس: هذا جميل منك يا أخى العزيز.

ست: ولأهنئك بسلامة الوصول.

أوزيريس: شكرا لك يا ست.

ست: لا لأى غرض آخر.

أوزيريس: طبعا يا أخى طبعا.

ست: غير أنك تنوى الرحيل إلى بوصير لتفقد أحوال رعاياك هناك وتعليمهم ما ينفعهم فى معاشهم.

أوزيريس: هذا حق يا أخى. إنهم بحاجة إلى ذلك.

ست: ما أَبَرَّك يا أوزيريس برعاياك، وما أجدر ألسنتهم أن تلهج ليلا ونهارا بالثناء عليك!

أوزيريس: هذا واجبى نحوهم يا ست. وحسبى جزاء منهم أنهم يسمعون لى ويعملون بنصائحى وإرشاداتى. إن الله خلقنى وألهمنى الحكمة والعلم، واستخلفنى على هذا الوادى الأمين. فكيف أشكر نعمه هذه إن لم أسع جهدى لتعليم عباده هؤلاء وإرشادهم إلى طريق الخير والمدنية والفلاح حتى تستنير عقولهم وتَزْكُوَ نفوسهم ويَرْفُغ عيشهم ويَحْيَوْا حياة أرقى وأكمل؟

ست: (كالمتضايق مما سمع) صدقت يا أخى. فمتى تنوى الرحيل؟

أوزيريس: غدا إن شاء الله.

ست: غدا؟ إذن لا مناص لى أن أكلمك الآن فيما ألتمس موافقتك عليه.

أوزيريس: ما هو يا أخى؟

ست: تعدنى بأن تقبل طلبى؟

أوزيريس: نعم إن كان ذلك فى مستطاعى.

ست: اجعلنى نائبا عنك فى غيابك هذه المرة.

أوزيريس: (يبتسم) أما تزال يا أخى تُمَنِّي نفسك بهذا المنصب؟ إنك لا تصلح له، وهو لا يصلح لك.

ست: أليس الرجل أقوى على الاضطلاع بهذا الأمر من المرأة؟

أوزيريس: بلى. ولكن أى رجل هو؟ وفى أى سبيل يستعمل قوته؟ إنى لا أكتمك يا أخى أننى أخشى على شعبى من هذه القوة التى تشير إليها.

ست: تخشى عليهم من ظلمى وسوء سلوكى؟

أوزيريس: نعم، فهم أمانة فى عنقى.

ست: ثق يا أخى أننى سأسير فيهم سيرتك وأتبع حسن هَدْيك.

أوزيريس: لو كنت أعلم أن ذلك فى إمكانك لما عدلتُ عنك إلى إيزيس، فإنى لأشفق عليها من متاعب الحكم.

ست: أجل. أَرِحْ إيزيس من متاعب الحكم. ألقها على ظهرى، واطمَئِنَّ مِنْ قِبَلِى، فإنى سأكون كما تحب. ألا تثق بأخيك يا أوزيريس؟

أوزيريس: يا ليتنى أستطيع أن أثق به.

ست: أحلف لك بخالق السماوات والأرض.

أوزيريس: كلا لا تحلف، فلطالما حَنَثْتَ فى يمينك.

ست: لن أحنث فى يمينى هذه المرة. جربنى هذه المرة، فسترى ما يسرك.

أوزيريس: كلا. ما يكون لى أن أضع رقاب شعبى موضع التجربة.

ست: قد علمتُ أنك تبغضنى يا أوزيريس.

أوزيريس: (يضحك ضحكة بريئة) أبغضك؟ فيم أبغضك يا أخى؟

ست: لأنك تخشى منى.

أوزيريس: أخشى منك؟

ست: على مُلْكك.

أوزيريس: هأنتذا تعطينى برهانا جديدا على عدم صلاحيتك.

ست: ماذا تعنى؟

أوزيريس: إنك تعتقد أن هذا ملكى.

ست: أَوَلَيْس هو ملكك؟

أوزيريس: لا يا ست.

ست: فمُلْكُ من هو؟

أوزيريس: ملك هذا الشعب الذى أخشى عليه منك.

ست: وأنت ماذا تكون؟

أوزيريس: ما أنا إلا خادمه ومستودَع أمانته. هيه يا ست. كأنى بك حين تَلِى هذه الأمانة تعتبر الملك ملكك، والشعب عبيدك تصنع فيهم ما تشاء.

ست: (بعد صمت قصير) معذرة يا أخى. لقد أخطأتُ فى القول، وأنت خير من يرشدنا إلى الصواب، ويهدينى سواء السبيل. إذا أنبتنى عنك فسأعتبر نفسى خادم الشعب ومستودَع أمانتك مكانك. سأعود المرضى مثلك، وأعين البائسين، وأنصف المظلومين، وأضرب على أيدى الظالمين ولو كانوا من رجالى وأصحابى.

أوزيريس: (يتطلق وجهه لسماع هذا القول) يا ليتك يا أخى تحسن عمل الخير كما تحسن قوله.

ست: حَنَانَيْك يا أخى. أعطنى الفرصة لعمل الخير. لا تُوصِدْ أبواب الخير فى وجهى. (يتصنع الرقة والتأثر) إنى قد سئمت هذه الحياة الممقوتة التى لا ترضاها لى، وأريد أن أكون جديرا بشرف القرابة التى تجمعنى بك.

أوزيريس: آه لو يكون هذا الذى تقوله حقا. إذن لتمت سعادتى يا ست.

ست: فقد تمت سعادتك يا أخى لأن ما قلتُه صدق وحق.

أوزيريس: أجملُ بشرى تسمعها أذناى.

ست: دامت أيامك يا أوزيريس العظيم! هل أستطيع الآن أن أَعُدّ طلبى مقبولا وأحشر نفسى فى زمرة الصالحين؟

إيزيس: (تظهر فجأة من خلف الستائر) لا ريب يا ست أنك ستسر قلب أخيك لو صَلَحْتَ، ولكنه لا يستطيع أن يضع رقاب شعبه موضع التجربة.

ست: (يُمْتَقَع لونه) لا حق لك يا أختى أن تفسدى رأى زوجك فىَّ.

إيزيس: إننى لا أستطيع أن أفسد رأى زوجى فى رجل صالح، ولكنْ أمهله قليلا حتى ينظر فى هذا الأمر.

أوزيريس: أجل يا أخى. لا بأس أن تمهلنى قليلا، فإن الرَّوِيَّة يُؤْمَن معها الزلل.

إيزيس: انصرف الآن إلى القصر الأحمر، ثم عد إلينا من العشية.

ست: (فى شيء من الحدة) كلا لا أنصرف من هنا حتى أسمع منه الجواب الصريح: إما بالقبول وإما بالرفض.

إيزيس: فالرفض هو الأساس الآن حتى ينظر زوجى فى إمكان القبول.

ست: أريد الجواب من أخى لا منك.

إيزيس: لا منى ولا من أخيك، ولكن من الوزير تحوت وكبير القضاة. (لزوجها) إنهما يستأذنان عليك يا سيدى، فهل تأذن؟

أوزيريس: (فى استغراب) ليدخلا.

إيزيس: (تنادى) نبتا.

نبتا: (تبرز عند الباب الأول) لبيكِ يا مولاتى.

إيزيس: اِيذَنِى لكبير القضاة وللوزير تحوت بالدخول.

ست: أعطنى جوابك يا أخى قبل ان يدخل هذان الغريبان.

إيزيس: لا تعجل. ستجد عندهما الجواب.

(يدخل الوزير تحوت وكبير القضاة)

كبير القضاة: سلاما أيها الملك العظيم. قَدِمْتَ خير مَقْدَم.

أوزيريس: (ينهض لهما فيصافحهما) حمدا لله. تفضلا (يجلس فيجلسان. ينظر أحدهما إلى الآخر)

إيزيس: كَلِّمَا الملك فيما جئتما من أجله.

كبير القضاة: لو يأذن الملك بأن نكلمه على انفراد.

إيزيس: بل ينبغى أن يسمع الأمير ست ما تقولان.

أوزيريس: قولا ما تشاءان، فما عندى غير أخى.

تحوت: إن قضاتك يا مولاى هُدِّدوا اليوم بالقتل إذا حكموا على المتهمين الثلاثة.

أوزيريس: أى متهمين؟

إيزيس: الثلاثة المجرمون الذين حدثْتُك آنفا عنهم.

أوزيريس: يا لَلبَغْى المبين! من الذى هددهم؟

إيزيس: (مشيرة إلى ست) هذا الجالس عندك.

ست: كلا. هذا افتراء علىَّ. إنى ما رأيت أحدا من هؤلاء القضاة. (لكبير القضاة) قل الحق يا هذا. أأنا هددتكم بالقتل؟

كبير القضاة: لا. لست أنت يا سيدى الأمير، ولكنه سوراتا.

إيزيس: سوراتا صَفِيُّك ونديمك. ما كفاه أنْ قَلَعَ عين الفلاح المسكين حتى راح يتوعد القضاة، و...

ست: ما شأنى أنا بسوراتا؟

إيزيس: إنه من أصحابك وندمائك. والمجرمان الآخران أيضا من رجالك وأتباعك.

ست: ما شأنى بجرائم هؤلاء؟

إيزيس: هل كانوا يجرؤون على ارتكابها إلا بريحك، أو يجسرون على تهديد القضاة إلا باسمك؟

ست: إنى أعلن الآن أمام أخى الملك وأمامكم جميعا براءتى من هؤلاء المجرمين. فَلْيُنَفَّذ فيهم حكم العدل. أما هؤلاء القضاة فهم بين أمرين: إما أنهم جَبُنوا عن الحكم بالحق وإما ارْتَشَوْا. وفى كلا الحالين ليسوا جُدَرَاء أن يكونوا قضاة الملك العادل أوزيريس العظيم.

أوزيريس: لقد صدق ست.

كبير القضاة: مولاى، ليس تهديد سوراتا وحده هو الذى أخاف القضاة.

أوزيريس: فأى شىء أخافهم؟

كبير القضاة: شائعةٌ انتشرت فى البلاد بأن القصر الأحمر سينوب عن القصر الأخضر مدة غيابك فى بوصير. فالقضاة يَخْشَوْن على أنفسهم وعلى استقلال محكمتهم من ذلك.

أوزيريس: اذهب يا تحوت فأَكِّدْ باسمى للقضاة أن الحكم سيبقى فى القصر الأخضر مدة غيابى وأن استقلال المحكمة دائما مكفول.

تحوت: (ينهض) سمعا يا مولاى.

أوزيريس: وعُدْ أنت يا كبير القضاة إلى زملائك فأصدِروا حكمكم بالعدل، ولينفَّذ حالا دون تأجيل.

كبير القضاة: سمعا يا مولاى (يخرجان من الباب الثالث).

ست: (بتَجَلُّد) سامحكما الله. لقد أوصدتما اليوم باب الخير فى وجهى. ولكنى لن أيأس أبدا، وسأظل أقرعه حتى يرضى أحدكما عنى فيفتحه لى.

إيزيس: (بصوت خافت) هيهات!

أوزيريس: ويحك يا أخى! إن باب الخير لا يُغْلَق أبدا دون من يريد حقا أن يدخل.

ست: هأنذا قد أردت الدخول حقا، فأُغْلِقَ دونى.

أوزيريس: إن الخير يا أخى ينبغى أن يُطْلَب لذاته لا أن يُتَّخَذ وسيلة لغرض آخر. فاعمل بوصيتى هذه لعلك يوما أن تَصْلُح.

إيزيس: إنك لم تسترح بعد من عناء السفر. فهلم يا حبيبى لتستريح قليلا فى غرفتك (تأخذ بيده).

أوزيريس: صدقتِ يا حبيبتى، ولكن...

ست: لا عليك يا أخى منى. فسأبقى هنا قليلا حتى تجىء نفتيس. إنها قادمة لتراك.

إيزيس: لتراه أم لتبيت عندنا الليلة؟

ست: ولتبيت عندكم الليلة أيضا. (يتضاحك) هل يسوؤك يا أختى أن تبيت أختك فى قصرك؟

إيزيس: نعم.

أوزيريس: أبدا أبدا. إنها على الرحب والسعة.

ست: عجبا لكِ. إن أخى أوزيريس يسره أن تبيت نفتيس عنده، وأنت تكرهين ذلك، وهى أختكِ!

إيزيس: إنى أكره أن تُطْرَد أختى المسكينة من قصرها لتلجأ إلى غيره.

ست: من يطردها؟

إيزيس: أنت!

ست: حاشاى أن أطرد زوجى الحبيبة من قصرى.

إيزيس: إنها لا تستطيع أن تبقى هناك حين تحيي ليلة حمراء تعربد فيها أنت ورجالك الأشرار، فتضطر للمبيت عندنا اضطرارا.

ست: ماذا يمنعها من البقاء هناك لو شاءت؟

إيزيس: تخاف على نفسها من رجالك المعربدين.

ست: (يضحك) تخاف هناك وزوجها معها، ولاتخاف هنا وليس معها زوجها؟

إيزيس: ليس فى قصرنا معربدون.

أوزيريس: ألا ترعوى يا أخى عن لياليك هذه التى يضيع فيها لُبُّك ورشادك؟

ست: سمعا يا أخى. سأرعوى عنها بعد اليوم مرضاةً لك. ولولا أنى قد دعوت أصحابى لهذه الليلة لألغيتها إكراما لك.

أوزيريس: فلتكن هذه هى الليلة الأخيرة.

ست: ليكن يا أخى ما تريد.

(يخرج أوزيريس وإيزيس من الباب الأول)

ست: (وحده) ما أطيبه وأغباه! وما أخبثها وأذكاها! لا يقدر أن يفهم التعريض وهو واضح، وهى تدرك اللمحة وهى طائرة. آه لو اقترن الذكاء بالذكاء، وجُمِعَت الغباوة إلى الغباوة! تَبًّا لهذا الموجود الأحمق! ما أحوج نظامه إلى إصلاح! فلأكن أنا ذلك المصلح.

(تدخل نبتا من الباب الثانى مسرعة، فيعترضها ست)

ست: نبتا يا نبتا. ما أعذب هذا الاسم! تُرَى أَحُلْوٌ طعمك مثل اسمك؟

نبتا: دعنى يا سيدى الأمير.

ست: لا أدعك حتى أذوق حلاوة فمك.

نبتا: دعنى أستقبل سيدتى نفتيس. إنها قادمة.

ست: أين هى؟

نبتا: (تشير إلى الباب الثالث) هناك. كأنى بها الساعةَ تدخل.

ست: (يلمع الشر فى عينيه ويستوقفها هنيهة ثم يسبقها نحو الباب) إليكِ عنى يا فاجرة! أتريدين أنت أيضا أن تغازلينى مثل مولاتك؟ آه لو تعلم إيزيس أنك تجرين خلفى!

(تظهر نفتيس عند الباب)

نفتيس: (مستنكرة فى سذاجة) ما هذا؟

ست: لا شىء يا حبيبتى. كنا نستبق أنا ونبتا لاستقبالك.

... إلخ".

ملاحظات على لغة باكثير: ولعل القارئ الكريم قد لاحظ فى هذا النص الصيغ والألفاظ التى لم تعد تستعمل على نطاق واسع أو لم تعد تستعمل البتة، مثل "نَسْتَبِق" (نتسابق)، و"تَطَلَّقَ وجهه" (انفرجت أساريره وبان عليه الرضا)، و"أعود المرضى" (أزورهم وأهتم بهم)، و"جُدَراء" (جديرون)، "حَنَانَيْك" (ارفق بى وارحمنى)، و"ضَرَب على أيدى الظالمين" (عاقبهم على جرائمهم وكَفَّهم عن الظلم)، و"امْتُقِع لونه" (تغير من حزن أو فزع أو مرض)، و"اِيذَنْ لى" (أعطنى الإذن)، و"فِيمَ" (سؤال عن السبب)، و"يَرْفُغ عيشهم" (يرتفع مستوى معيشتهم)، و"زوج" (بدلا من "زوجة"). وقد أشرنا إلى أن هذه إحدى سمات الأسلوب فى كتابات باكثير.

هذا عن اللغة، أما عن المضمون فإنى أتساءل: هل كان هناك فى ذلك التاريخ حاكم فى العالم كله لا فى مصر وحدها يؤمن بأنه خادم لشعبه، وأن المِلْك هو ملك الشعب؟ ألا إن هذا لكثير لا يستطيع العقل هضمه. كذلك من الغريب القول بأن أوزيريس ذاهب إلى بوصير ليعلِّم شعبه كيف يعيش ويتقدم. ذلك أن هذه ليست وظيفة الحاكم مهما كان مخلصا لشعبه ويَعُدّ نفسه خادما له، بل وظيفة المدارس والمؤسسات والمتخصصين كل فى مجاله على ما هو معروف فى الديمقراطيات حولنا، علاوة على أن الحاكم ليس إنسانا خارقا يعرف كل شيء ويستطيع أن يعلّم شعبه كل شيء. إن الحاكم بهذا إنما يكلف نفسه شططا من الأمر، وهو بهذه الطريقة لن ينجز شيئا بل سيترك مهام الحكم الكبيرة للآخرين يعيثون فيها فسادا ما دام رأس الدولة غائبا طوال الوقت متنقلا من موضع إلى موضع يعلم الناس ما ليس من مهمته ولا فى قدرته أن يعلمهم إياه، وكأنه مدرس ومعلم فى ورشة وخُولِى فى حقل ورَيِّس فى مصنع ومقاول أنفار وبَنّاء ومناول... فى نفس الوقت. صحيح أن الأسطورة تقول هذا، لكن ليس كل ما تقوله الأساطير يصلح للمسرح فى عصرنا. وهناك أيضا مناداة ست وإيزيس لأوزيريس بغير اللقب الملكى أحيانا، وعلى مرأى ومسمع من الآخرين. فهل هذا يجوز فى أعراف البلاطات الملكية؟ مجرد سؤال! أما الصراع بين إيزيس زوجة الملك وبين ست أخى الملك فهو صراع واقعى تماما، ومفهوم تماما، وممتع تماما.

"أمام العرش" لنجيب محفوظ

التعريف بنجيب محفوظ: نجيب محفوظ (١٩١١– ٢٠٠٦م) روائى مصرى كبير حاز جائزة الدولة عام ١٩٧٠م، وقلادة النيل عام ١٩٨٨م، ثم جائزة نوبل فى الأدب فى نفس ذلك العام الأخير. وهو من مواليد القاهرة، وحصل على ليسانس الآداب فى الفلسفة من جامعة فؤادالأول (القاهرة حاليا) عام ١٩٣٤م، وتولى عددا من الوظائف الحكومية، ثم صار كاتبًا دائما بجريدة "الأهرام". وقد بدأ بكتابة الرواية التاريخية ثم الرواية الاجتماعية، ومن أشهرها "بداية ونهاية، خان الخليلى، الثلاثية:بين القصرين، قصر الشوق، السكرية"، ثم الروايات الفلسفية والرمزية. وتزيد مؤلفاته على ٥٠ كتابا أغلبها رواياتٌ من بينها غير ما مر ذكره "أولاد حارتنا، الطريق، السمان والخريف، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، اللص والكلاب، ميرامار، الحب تحتهضبة الأهرام، الحرافيش" بالإضافة إلى بعض المجموعات القصصية. وقد تُرْجِم كثير من أعماله إلى اللغات العالمية.

كتاب "أمام العرش": ويدور كتاب "أمام العرش" حول محاكمة أوزيريس فى العالم الآخر لعدد من ملوك مصر ورجالاتها الذين تركوا أثرا سياسيا فى وطنهم وفى مواطنيهم. ومعروف أن أوزيريس كان إلها مصريا فى عهد الفراعنة. وقد سبق أن وضع نجيب محفوظ عددا من الروايات فى أول حياته الإبداعية عن مصر القديمة، وهى "عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة" إلى جانب قصتين قصيرتين هما "عفو الملك أوسر كاف" و"عودة سنوحى". كما كتب، بعد ظهور "أمام العرش" بسنتين تقريبا، رواية "العائش فى الحقيقة" عن أخناتون وديانته الجديدة. وكان محفوظ قد ترجم فى بداية ثلاثينات القرن الفائت كتابا صغيرا ألفه جيمس بيكى بالإنجليزية عن مصر القديمة.

وقد صدر الكتاب الذى فى أيدينا عام ١٩٨٣م عن مكتبة مصر للطباعة والنشر بعد مقتل السادات بنحو عامين. وهو كتاب فريد فى بابه، إذ يحكى أديبنا الكبير فيه تاريخ مصر منذ مينا مُوَحِّد شمال البلاد وجنوبها حتى السادات، الذى مات مقتولا فى حادثة المنصة. وكان هناك جدل كبير حول سياساته وشخصيته، وكانت هناك أيضا مقارنات كثيرة بينه وبين سلفه جمال عبد الناصر، الذى كان يمثل النقيض له فى كثير من الجوانب. وأتصور أن محفوظ فكَّر فى أن يمد هذه المناقشات التى كانت تدور بين المثقفين حول شخصية كل من عبد الناصر

والسادات بحيث تشمل أشهر حكام مصر وزعمائها ومشاهيرها من المصريين كقاعدة عامة، وغير المصريين أحيانا قليلة، منذ مينا حتى أنور السادات، ويصدرها فى عمل أدبى.

والملاحظ أنه فى الوقت الذى أظهر محفوظ كلا من عبد الناصر والسادات فى كتابه وأوقفه أمام العرش، كما يقول، ليحاسَب ويعرض إنجازاته ويدافع عن نفسه ويسمع الحكم من أوزيريس الجالس على العرش قد تجاهل تماما الرئيس مُحَمَّد نجيب ولم يأت على شىء من سيرته ولا ذَكَرَ حتى اسمه على لسان خَلَفَيْه ولا عرض لمشكلته مع رجال ٢٣ يوليه ولو من باب القضايا التى كان ينبغى أن يُسْتَجْوَب فيها كل منهما لأنها أثارت وما زالت تثير جدلا طويلا ولغطا عنيفا. لقد سكتت السلطة عن مُحَمَّد نجيب ودوره فى حركة ٢٣ يوليه، فصمت محفوظ بدوره وكأن مُحَمَّد نجيب لم يكن.

والغريب أن السادات نفسه قد حرر مُحَمَّد نجيب من قيد الإقامة الجبرية الذى كان قد فرضه عليه عبد الناصر بضع عشرة سنة، ورد إليه بعضا من اعتباره مما كان من شأنه أن يغير موقف محفوظ، لكنه رغم ذلك قد أهمل أول رئيس مصرى للبلاد، وانتقل من النحاس إلى عبد الناصر مباشرة قافزا فوق نجيب، فكان هذا مناقضا لمحور كتابه الذى يوقف فيه أشهر حكام مصر ورجالاتها أمام عرش أوزيريس لنعرف حكمه عليهم، وهو حُكْم محفوظ طبعا، بما يفيد أن محفوظ يسعى وراء تجلية حقيقة أولئك الرجال ويعطى المتميزين الذين خدموا بلادهم مكانتهم على صفحات التاريخ، فكيف يا ترى أهمل مُحَمَّد نجيب على هذا النحو؟ إننى أتخيل محفوظ نفسه وقد وقف أمام العرش، وسُئِل لماذا خرج على قواعد العدل وأهمل أول حاكم مصرى لمصر فى العصر الحديث.

عروش أوزيريس وإيزيس وحورس: والعرش الذى يوقف نجيب محفوظ كل بطل من أبطال كتابه، وحده أو مع غيره، أمامه هو عرش أوزيريس كما ألمحنا آنفا، ووقوف الشخص أمامه هو وقوف للحساب والمساءلة، وإن كان هناك فى الحقيقة ثلاثة عروش لا عرش واحد، إذ إلى جانب عرش أوزيريس ثَمَّ عرش لإيزيس زوجته وعرش ثالث لحورس ابنهما. ولكن قبل أن ندخل فى تحليل الكتاب ينبغى أخذ فكرة سريعة عن هذا الثالوث. وسوف أنقل ما جاء فى "الموسوعة العربية العالمية" عنهم فى المواد الخاصة بهم:

ف"أوزريس إله الخصوبة فى الأساطير المصرية، وصار الإله الرئيسى للعالم السفلى. ويصوَّر أوزريس عادة فى شكل مومياء آدمية بلحية وبَشَرَة ذات لون أخضر أو أسود حاملًا عصا الراعى وسوطًا، يكلله تاج أبيض مخروطى الشكل يزين حواشيه ريش النعام. ولما كان أوزريس

ابنًا لجب إله الأرض فقد اتُّخِذ مصدرًا لخصوبة الأرض. وكان المصريون يضاهونه بنهر النيل وبغيره من الآلهة لحبهم له. وتزعم الأسطورة أن أوزريس قد تشرب صفات ملك- إله سابق فى يزريس بمنطقة الدلتا، وخَلَف ملكَ الموتى فى مدافن أبيدوس. وفى اللاهوت الملكى المصرى كان الملك يمثل تجسيدًا حيًّا لحورس، الذى كان ابنًا لأوزريس. ويتحول الملك بعد موته ويصبح أوزريس. وعندما صارت الطقوس الجنائزية مشاعة يمارسها العامة صار كل مصرى يتوقع أن يصير أوزريس بعد موته. وهكذا مثّل أوزريس مَعْلَمًا مهمًّا فى الأساطير المصرية".

و"إيزيس أشهر إلاهة فى الأساطير المصرية القديمة. خلع الناس على إيزيس صفة القوة الملكية لأنها كانت زوجةَ وأختَ أوزريس ملك العالم السفلى. وكان حورس إلهُ السماء المتَّخِذُ صورةَ ملك مصرى هو ابنهما. وكان المصريون يزعمون أنهم ربما تحولوا إلى أوزريس بعد أن يموتوا. وعبدوا إيزيس باعتبارها حامية الموتى، وكذا على أنها الأم المقدسة. عثر على أقدم المراجع الموثوقة عن إيزيس، وهى عبارة عن نقوش فى أهرامات شيدت نحو ٢٣٥٠ق.م. وكانت إيزيس أصلًا إلاهة تُعْبَد محليًّا فى شمال دلتا نهر النيل، إلا أن عبادتها انتشرت فى سائر أنحاء مصر. كما أصبحت لها شعبية بين الإغريق والرومان. كان الفنانون يصورون إيزيس عادة فى الشكل الآدمى مع الرمز الهيروغليفى لمقعدٍ أو عرشٍ فوق رأسها، ثم اندمجت تدريجيا مع البقرة المعبودة: هاتور. وبعد عام ١٥٠٠ قبل الميلاد كانت إيزيس مثل هاتور تصوَّر عادة ولها قرون وقرصُ شمسٍ فوق رأسها".

و"حورس،حسب أساطير قدماء المصريين، هو ابن لإيزيس ولعدد من آلهة السماء من قدماء المصريين معًا. كان حورس ابن إيزيس يُصوَّر طفلًا ملكيًّا، وكانت آلهة السماء، التى كانت تسمى: حورس، تصوَّر إما صقورًا أو رجالًا لهم رؤوس صقور. ينزع النوعان من الآلهة حورس ليكونا من مجموعة أساطيرَ ملكيةٍ تحيط بالفراعنة المصريين. هذه الأساطير تمثل الفرعون فى شكله الدنيوى صقرًا ملكيًّا مؤلَّها ينتصر على أعدائه، وابنًا مطيعًا يطالب بالعرش بعد وفاة والده أوزيريس. كان الصقر المؤلَّه يُعْبَد تحت أسماء مختلفة فى مجتمعات مصرية متنوعة، وكانت تنشأ حول كل واحد منها أساطير مميزة. فعينا حرويريس، ويُسَمَّى أيضًا: "حورس الكبير أو الأكبر"، كانتا الشمس والقمر. كان حورس إدفو أو بهديتى يعبر السماء كل يوم كقرصٍ شمسى ذى أجنحة. أما حاراختى، ويُعْرَف أيضًا بـ"حورس الأفقين"، فقد كان إله شمس آخر دمج المصريون اسمه مؤخرًا مع إله الشمس رع ليصير الإله رع. حاراختى".

ثغرات فنية فى الكتاب: والمحاكمة التى يتناولها كتاب محفوظ هى محاكمة إلهية فى العالم الآخر حيث ينادى حورس كلَّ شخص باسمه بل وبلقبه السياسى قائلا مثلا: "الملك مينا" أو "الوزير أمحتب" أو "الزعيم مصطفى كامل"، وليس "مينا" و"أمحتب" و"مصطفى كامل" فحسب كما ينبغى أن يكون الأمر لأن الناس يوم القيامة يقومون من الأجداث بلا ملابس ولا ألقاب ولا حيثيات أيا كانت، إذ يقفون أمام ربهم كما خلقهم أول مرة، وهم فى موقف الحساب أمامه سبحانه مجرد عباد له. وعندما يسمع الملك أو الزعيم النداء يدخل عارى الراس حافى القدمين، مع النص على أنه كان متلفعا بكفنه فى كثير من الأحيان، وفى أثناء ذلك يذكر الكتاب بعضا من الصفات الخارجية للشخص الماثل أمام المحكمة، وإن كانت صفات قليلة وعامة فى الغالب ولا تساعدنا على تمثُّل صاحبها. وبعد الدخول على المحكمة يقرأ تحوت كاتب الآلهة من كتاب وضعه على ساقيه المشتبكتين ساردا أعمال الشخص ليشرع صاحب الأعمال فى ذكر إنجازاته من جديد مبالغا فى الإيجابيات وضاربا صَفْحًا عن أية سلبية يكون قد اقترفها، ثم يبدأ أوزيريس سؤاله عن تلك الأعمال وعما ارتكبه خلال إنجازها من أخطاء، ثم تتدخل إيزيس متشفعة له ومقللة من شأن تلك الأخطاء، لينتهى الأمر فى كل مرة تقريبا بأن يرسله زوجها إلى كراسى الخالدين على اليمين أصحاب الجنة، أما أصحاب الجحيم فيرسلون إلى الشِّمَال، وهم أقل من القليل، وأما الأوساط الذين لم يحرزوا من الإنجازات ما يؤهلهم لدخول الجنة ولا اجترحوا من الشرور وألوان الفساد ما يستحقون من أجله نار الجحيم فهؤلاء لا جنة لهم ولا نار بل يُبْعَث بهم إلى مقام التافهين. وهم أيضا أقل من القليل بحيث لا يُذْكَرون إلى جانب أهل الخلود.

واقعية نجيب محفوظ فى الحكم على الزعماء: ومعنى هذا أن محفوظ كان رحيما بملوك مصر ورؤسائها ورجالاتها الكبار. فهو يرى أن إيجابياتهم تغطى على سلبياتهم، وأن ظروفهم كانت تعاكسهم بقوة، وأنهم فعلوا ما يستطيعون ولم يقصّروا، وأن العبرة بأن ما ارتكسوا فيه من قسوة وشر كان فى خدمة الوطن وصالحه، وأن تسيير دفة الدول لا يمكن أن يستقيم بالطيبة والتربيت على الأكتاف بل بالشدة والحزم والعنف والقسوة بل والقتل دون تردد متى اقتضى الأمر، وأن موت عدة مئات من الآلاف فى سبيل إنقاذ البلاد من الفوضى والتفكك والفساد لا يعد شيئا مذكورا، فالعبرة بنجاة المجموع، وأن الحكام والزعماء هم فى نهاية المطاف بشر ولا ينبغى أن ننتظر من البشر أن يكونوا فى نقاء الملائكة وطُهْرهم.

وقد شملت محاكمات أوزيريس عشرات الأشخاص معظمهم حكام، وبعضهم من الرجال الكبار الذين برزوا على صفحة تاريخ أوطانهم وخدموها وأثروا فى حياة مواطنيهم على نحو أو آخر كما سبق أن وضحنا، وبعض آخر قليل ليسوا من المصريين. وبدأت المحاكمات بمينا مرورا بعدد كبير من ملوك الفراعنة ووصولا إلى ملوك الفرس والإغريق والرومان الذين حكموا مصر طوال مئات السنين، والذين لم يأت لهم محفوظ فى المحاكمات بذكر، وراح بدلا من ذلك يصف لنا ما ران على مصر خلال تلك العصور من ضعف وركود واضمحلال، إلى أن فتح العرب مصر، فبدأ بالمقوقس رغم أنه ليس مصرى الأصل، وأتبعه بالبطريق بنيامين ثم بعدد من الرجال ذوى الشأن من المصريين المسيحيين والمسلمين ومنهم الشاعر ابن قلاقس والأديب شهاب الدين الخفاجى وقراقوش الوزير الأيوبى المشهور، ثم وصل إلى العصر الحديث فعرض لمحاكمة على بك الكبير، وإن لم يكن مصرى الأصل، إذ هو أول من استقل بالبلاد عن العثمانيين رغم أن أحمد بن طولون قد حكم مصر من قبل بعيدا عن سلطة العباسيين، ومع ذلك لم يوقفه محفوظ أمام أوزيريس. وبعد على بك الكبير وصف كاتبنا محاكمة عمر مكرم ثم أحمد عرابى ثم مصطفى كامل ثم سعد زغلول ثم مصطفى النحاس، ثم ختم بناصر والسادات. وفى نهاية الكتاب خصص فصلا تحدث فيه بعض رجالات مصر من حكام ومصلحين ممن وقفوا من قبل أمام العرش وحوكموا ذاكرا كلٌّ منهم ما يرى أنها الشروط التى لا بد منها لإنهاض مصر وإحيائها وإقالتها من عثرتها لينتهى الكتاب عند هذا الحد. والملاحظ أن تحوت كاتب الآلهة قد اختفى من المحاكمات هو وكتابه عقب محاسبة البطريق بنيامين (ص١٢٨)، ولم يعد يظهر بدءا من محاكمة إثناسيوس (ص١٣٠)، وصار أوزيريس يطلب من الواقف أمامه أن يقول ما لديه مباشرة. والملاحظ أيضا أن المحاكَمين بعد ذلك كانوا لفترة غير قصيرة ناسا عاديين: امرأةً ريفيةً وحَدَّادا ونَقَّاشا وتاجرَ غِلَال مثلا.

كتاب ممتع: والحق أن الكتاب ممتع، ويعطينا فكرة عن موقف محفوظ من حكام مصر وعن آرائه فى الحكم الصالح الرشيد وفى الطبيعة البشرية وفى الطريقة الصحيحة فى محاكمة الزعماء والقادة والحكم عليهم. ومن أسباب ما يجده القارئ فى ذلك الكتاب من متعة أن محفوظ فى مائتى صفحة تقريبا قد قدم لنا تاريخ مصر من خلال أشهَر حكامها ورجالها تقديما سرديا حواريا وصفيا بأسلوب مشدود موجز وبشىء من الحيوية لا يوجد فى كتب التاريخ وفى قفزات رشيقة دون الدخول فى أى تفاصيل. وهو فى هذا يذكرنى بروايته: "أولاد حارتنا"، التى عرض فيها للتاريخ الروحى للبشرية من خلال الحياة اليومية فى حى شعبى من أحياء القاهرة،

إذ بسط فى الكتاب الذى معنا الآن التاريخ المصرى كله فى صفحات قليلة من خلال المحاكمات السريعة التى يعقدها أوزيريس لأكبر حكامها وأشهر رجالها فى قاعة سماها: "قاعة العدل" صُفَّتْ فيها الكراسى ليجلس عليها الذين تتم محاكمتهم ويصدر الحكم عليهم، ومن حقهم أن يتدخلوا فى محاكمة التالين لهم من الحكام والمشاهير المصريين بالتعليق على ما يقولون على أن يلتزموا بمراعاة أصول اللياقة ولا ينسَوْا لحظة أنهم فى حضرة أوزيريس.

وهذان نصان لمحاكمتين: إحداهما لملكٍ من الفراعنة، والأخرى لزعيم شعبى من العصر الحديث. فأما الملك الفرعونى فهو خوفو، ومحاكمته من المحاكمات الطويلة التى استغرقت أربع صفحات بينما هناك من انتهت محاكمته فى صفحة واحدة. يقول النص الخاص بمحاسبة الملك خوفو بانى الهرم الأكبر: "ونادى حورس: "الملك خوفو". فجاء الملك بقامته المتينة المائلة للطول عارى الرأس حافى القدمين متلفعا بكفنه حتى مَثَلَ أمام العرش بخشوع. وقرأ تحوت كاتب الآلهة: الملك خوفو رأس الأسرة الرابعة، صاحب الهرم الأكبر. نظم الإدارة تنظيما لم تعرفه من قبل ولا من بعد. وفى عصره فاضت الأرض بالخيرات، وعمرت الأسواق، وبلغت الزراعة والصناعة والفنون أقصى درجات الرفعة، وانفجرت هيبة فرعون فى الآفاق كالشمس، فهابتها القبائل، فشمل السلام الربوع والأنفس.

ودعا أوزيريس الملك للكلام، فقال: فُتِنْتُ منذ صغرى بالدقة والنظام. آمنت بأنه يجب أن يكون لكل نظام قوانينه وتقاليده، لا فرق فى ذلك بين الشرطة والنحت أو العمارة أو الحياة الزوجية، فنَفَذَتْ شخصيتى إلى كل قريةٍ متمثلةً فى الموظفين ورجال الأمن والمعابد، وأصحبت مصر مجموعة من التقاليد السامية والنظم الدقيقة، وهو ما أعاننى على تشييد أعظم بناء عرفه الإنسان. اشتركت فيه الألوف المؤلفة على مدى عشرين عاما، فلم يتسلل إليه اضطراب أو إهمال، ولم يُحْرَم أحد من العاملين فيه من العناية والرعاية، ولم يغب فى الوقت نفسه عن عين الرقابة الساهرة. هكذا خاض قومى تجربة فذة بنجاح مثالى، وأثبتوا قدرتهم الفائقة على خدمة الإله والفوز برضاه وبركاته.

فسأله أوزيريس: هل سَخَّرْتَ أُمَّتك لبناء قبر لك؟

فقال الملك خوفو: لو أردتُ قبرا لحفرتُه فى الجبل بعيدا عن الأعين الطامعة، ولكنى شيدت رمزا للخلود الإلهى يحوى من الأسرار ما لا يحيط به عقل بشر، وتنافس الناس فى العمل به حتى أقمت لهم مدينة كاملة وسعيدة ومقدسة حيث يُبْذَل الجهد فيها من أجل الإله وحده. كان عملا يليق بالأحرار لا العبيد.

والتفت أوزيريس إلى الجالسين إلى يمينه ممن كُتِب لهم الخلود السعيد فى العالم الآخر وقال: يُسْمَح بالكلام لمن يشاء.

فقال الملك مينا: عمل مجيد يذكرنى ببناء منف العظيمة التى لم يمهلنى العمر لأتمها.

وقال الملك زوسر: كان الأوفق توجيه القوة المتاحة للغزو وتأمين الحدود.

فقال الملك خوفو: كانت خيرات البلاد المتاخمة تأتينى بلا قتال، وكان حرصى على أرواح رعيتى لا يقل عن حرصى على المجد والخلود.

فقال له أوزيريس: ولكنك أزهقت أرواحا بريئة عندما تنبأ لك رجل بأن طفلا سيرث عرشك.

- على الملك أن يدافع عن عرشه دفاعَه عن وحدة أمته، وفى سبيل ذلك يصيب ويخطئ.

- ألم يكن فى ذلك تَحَدٍّ لإرادة الإله؟

- نحن نفعل ما نراه واجبا، ويفعل الإله ما يشاء.

فقال أوزيريس: وذاعت أقوال عن احتراف كبرى بناتك الدعارة.

فقال خوفو بأَسًى: قد يصاب أنبل الناس فى عِرْضه بغير علمه.

- بل قيل إنك باركْتَ سقوطها لتواجه عُسْرًا أَلَمَّ بك.

- محض افتراء. ولا يجوز الخداع فى هذه القاعة المقدسة.

وطلبت إيزيس الكلمة ثم قالت: هذا ملكٌ منيرٌ مثل الشمس فى سماء العروش. وكم من إمبراطوريات تلاشت وبقى هرمه شامخا، وطالما كانت عظمته مثار حسد لدى العاجزين من بنى وطنه والغرباء.

وعند ذلك قال أوزيريس: اجلس أيها الملك على كرسيك بين الخالدين" (ص١٥-١٨).

ملاحظات على محاكمة خوفو: وأحب، قبل الانتقال إلى النص التالى، أن أقف سريعا أمام بعض ما جاء فى هذا النص: فمثلا نسمع أوزيريس، والمفروض أنه إله من آلهة المصريين القدماء، ينادى خوفو قائلا: "أيها الملك" مع أن العباد أمام الله هم مجرد عباد لا ملوك ولا وزراء ولا كاسحى مَجَارٍ ولا فلاحين ولا مدرسين ولا صحفيين حسبما ألمحنا قبلا. والثانية أننا لم نفهم من هذا الحوار الحكمة فى بناء الهرم الأكبر رغم كل التمجيد الذى حاطه به محفوظ على لسان خوفو ومينا وإيزيس. وهنا أجدنى عاجزا عن كتمان التساؤل التالى: لقد ظلت القرية

المصرية منذ تلك الأزمان السحيقة حتى الآن تُبْنَى من الطوب اللَّبِن وظلت شوارعها طينية، فلماذا لم يفكر فى تطوير تلك القرية المصرية ملوك مصر القدماء الذين بَنَوْا ما نعرفه من المعابد والآثار العظيمة من الحجر بدلا من الطوب النيئ؟ هذا سؤال لا أنتظر عليه إجابة لأن أولئك الملوك قد ذهبوا منذ آلاف السنين. وإذا كان عبد الناصر مثلا لم يفكر فى هذا وترك أحوال الفلاحين فى القرى وسكان العشوائيات فى المدن على ما هم عليه منذ تلك الحقب الطويلة، بل ظلت شوارع مدننا رغم كل شيء غير مرصوفة الرصف السليم وتعج بأكوام الزبالة فى كل مكان ولا يحاول الناس الإقلاع عن رمى القمامة فى الشارع، فكيف ننتظر من فرعون مصر القديمة أن يكون أوسع نظرا من أحد حكامها العصريين وأبعدهم شهرة وأقدرهم على ذلك لو وضعه فى حسبانه وذهنه وجعله أول درجة فى سلم أولوياته بدلا من المغامرات العسكرية الخارجية والهزائم التى منيت بها مصر على يد إسرائيل وأنصارها لدخولها الحرب متسلحة بالجعجعة والصياح عوضا عن الاستعداد الحقيقى لها مما كبَّد مصر شيئا وشويات كان يمكن أن تغير وجه الحياة فى مصر كلها تغييرا كريما؟

الشيء الثالث أن أوزيريس، وهو إله، يستفهم من خوفو عن نيته وعن حقيقة بعض تصرفاته وإنجازاته. فكيف يستفهم الإله من عبده، والإله يعلم السر وأخفى، علاوة على أن العبد يمكن أن يكذب، وبخاصة أن الإله يستفهم منه عن بعض الأشياء مما يفهم منه أن من السهل خداعه؟ كما أنه يطلب من الملوك الناجين الجالسين على كراسى الخلود والذاهبين إلى الجنة أن يدلوا بآرائهم، وكأنه يريد من سماع آرائهم أن تتضح الصورة أمامه أكثر وأكثر، وهو ما يتعارض تمام التعارض مع مفهوم الألوهية. الواقع أن تصوير الأمر على هذا النحو يشعرنا أننا فى جلسة عرفية لا فى حساب أخروى. ومع هذا فلا أستطيع أن أنكر استمتاعى بمثل هذه الأشياء فى كتاب محفوظ. إنها أشياء ذات طعم ونكهة طريفين ظريفين رغم هذا.

وأما دعوى ممارسة بنت خوفو للدعارة التى ساق قصتها هيرودوت فى كتابه عن مصر بوصفها حكاية سمعها هناك دون أن يعلن تصديقه لها فتقول القصة إن بنت الفرعون الكبير كانت تطلب من كل من يدخل عليها أن يوفر للهرم حجرا من الأحجار التى يحتاجها. الواقع أنه لا يعقل ممارسة ابنة مَلِكٍ كبيرٍ كملك مصر فى ذلك الوقت للدعارة بحيث يدخل عليها كل من هب ودب. ترى كيف يتحمل أبوها نظرة الناس إليه؟ ثم هل كان خوفو، وهو الملك على بلد كبير مثل مصر، عاجزا عن توفير ما يحتاج من أموال عن طريق الضرائب مثلا أو مصادرة الأملاك أو إجبار الناس على الدفع؟ فكيف استطاع بناء الهرم الأكبر وتوفير

مستلزماته من مواد البناء، وأطعم وأسكن وأعاش وعالج آلاف العمال أثناء ذلك؟ وكيف بالله يتصرف كل عميل من عملاء ابنته فى إحضار الحجر الهائل الضخامة الذى كان عليه إحضاره كما تقول الرواية المضحكة؟ ثم إن ذلك معناه أن البنت كان عليها أن تمارس البغاء آلاف المرات بعدد أحجار الهرم قبل أن تقرر التوقف عن هذا العمل الشائن. ومثل هذا العمل لا تستطيعه إلا بَغِيٌّ محترفةٌ. فهل كانت ابنة خوفو كذلك؟ وأيا ما يكن الحال فلم يعرف التاريخ، فى حدود علمنا، أنْ كلَّف ملكٌ ابنتَه بممارسة الدعارة، وعلى هذا النحو الفاضح، وأن تبيح نفسها للعالمين جميعا، بَلْهَ أن ترضى ابنة ملك بهذا الأمر بكل أَرْيَحِيَّةٍ وانصياعٍ. ومع هذا كله فإنى آخذ على هيرودوت أنه لم يُعْمِل عقلَه ويَنْفِ الأمرَ كلَّه جملة وتفصيلا كما يقول المنطق والتفكير السليم المستقيم. وإذا كنت آخذ على هيرودوت أنه أورد القصة دون أن ينفيها، وإن لم يصدقها كذلك، فمن باب الأولى آخذ على نجيب محفوظ فتحه الموضوع أصلا وأن يجعل منه محورًا لنقاش يدور بين أوزيريس وخوفو يوم الحساب وكأن له شيئا من المصداقية.

والآن إلى الفصل المخصص لمحاسبة الزعيم مصطفى كامل رحمه الله: "وهتف حورس: "مصطفى كامل"، فدخل شاب ممشوق القامة عذب الملامح، ومضى عارى الرأس حافى القدمين حتى مثل أمام العرش. ودعاه أوزيريس إلى الكلام فقال: بلغتُ الوعى وأنا تلميذ فى عصر الاحتلال البريطانى، فكرهتُه وصممتُ على محاربته، وشرعت فى ذلك وأنا تلميذ. وزارنا فى المدرسة جناب الخديو عباس الثانى، فاستقبلتُه بخطبة وطنية حماسية استجابت لها وطنيته وشبابه، وتوثقت بينى وبينه منذ ذلك اليوم علاقة وثيقة، فمضى يمدّنى بالتشجيع والمال للتخلص من الاحتلال. واستوت علاقتى على نفس النهج مع الخليفة والجمعية الإسلامية. أما قِبْلَتِى فى جميع الأحوال فكانت استقلال مصر وحريتها. من أجل ذلك تغير موقفى من الخديو عندما اتفق مع الاحتلال. وكانت حال الشعب لا تبعث على الأمل، ولكنى لم أقصّر فى إيقاظ وعيه الوطنى بالكلمة فى الصحف والخطابة. كما قمت بالدعاية لقضية وطنى فى الخارج حتى عرفها الأحرار فى أوربا، وخاصة فرنسا. ولما ارتكب الإنجليز جريمتهم الكبرى فى دنشواى استنكرتُ أعمالهم الوحشية ونددتُ بالأحكام التى أصدرتها المحكمة الزائفة على أهل القرية الأبرياء، فزعزعتُ عرش طاغية الإنجليز فى مصر حتى اضْطُرَّتْ بلاده إلى استدعائه. ثم أسستُ الحزب الوطنى، وهو أول حزب سياسى منظم أنشئ فى مصر تضمَّنَ برنامجُه الجلاءَ والدستورَ فى ظل الدولة العثمانية. وواظبتُ على الجهاد فى الداخل والخارج حتى أسلمتُ الروح فى عز الشباب

وتكلم بسماتيك الثالث فسأله: ألم يقتلك الإنجليز؟

– كلا.

– هذا عجيب. لقد عاصرتُ الاحتلال الفارسى مثلما عاصرتَ الاحتلال الإنجليزى، ومثلَك حاولتُ إيقاظ الوعى الوطنى، ولما علم قمبيز بأمرى قتلنى دون تردد. فكيف تركك الإنجليز دون عقاب؟

فقال مصطفى كامل: كان الاحتلال قد تمكن من دعم سيطرته الكاملة على البلاد فلم ير بَأْسًا من منح معارضيه شيئا من الحرية استهانةً بهم فى الواقع وتظاهرًا أمام العالم باحترام القيم.

– ألم تتعرض لأذًى ملموس؟

– أضمر لى الكراهيةَ وحرَّض أصدقاءه على مهاجمتى.

– زمانُك وفر لك من الأمان ما لم يوفر لى بعضه. والحق أنى لم أعرف مجاهدا سعيد الحظ مثلك: حَظِيتَ بتأييد الخديو والخليفة والجمعية الإسلامية، وهاجمتَ عدوك فى الداخل والخارج دون عقاب، واكتسبتَ مجدا وشهرة دون أن تدفع ثمنا. لم تُقْتَل كما قُتِلْتُ أنا، ولم تُنْفَ كما نُفِيَ أحمد عرابى.

فقال مصطفى كامل: أحمد عرابى خائن جَرَّ على بلاده الاحتلال.

فقال له أبنوم: كيف تتهم الرجل بالخيانة، وهو ما ثار ونُفِيَ إلا دفاعا عن شعبك؟ وما كان الخائن إلا والِدَ صديقِك ومؤيدِك ومُعِينِك. وقد خان وطنَه بشهادتك كما خان أبوه من قبل.

فقال مصطفى كامل بإصرار: إنى أعتبره المسؤول الأول عن الاحتلال.

فقال أبنوم: إنك شاب وطنى متحمس صادق النية سعيد الحظ عشتَ حياتك فى جو معبَّق بأبهة العرش والخلافة والحضارة الفرنسية. لم تشمَّ رائحة العرق الكادح ولم تكابد آلام الجهاد الحقيقية، ولم تتورع عن النيل من الثائر الحقيقى.

وهنا قالت إيزيس: إنه الابن الذى أيقظت حماسته الوجدان الوطنى بعد أن كاد الاحتلال يُخْمِد أنفاسه.

وقال أوزيريس: لم يكن بوسعك أن تفعل خيرا مما فعلتَ، ولن يُنْسَى فضل كلماتك. فاذهب إلى محكمتك مصحوبا بدعواتنا القلبية" (ص١٧٣– ١٧٦).

ملاحظات على محاكمة مصطفى كامل: ولعل القارئ لاحظ كيف يقلِّب محفوظ الأمر على وجوهه المختلفة حتى ليجعل الخلود من نصيب مصطفى كامل على الرغم مما أجراه على لسان أبنوم الثائر المصرى القديم منذ آلاف السنين من انتقادات للزعيم الشاب، وهو ما يعنى أن للحقيقة لديه أوجها مختلفة، وأن الصواب يتسع للمواقف المتعارضة أحيانا دون أن يكون هناك افتئات على الحقيقة والمثال الأعلى. وقد سبق أن أومأنا إلى أن محفوظ فى حكمه على الملوك والزعماء والرجال دائما ما يراعى السياق والظروف والأحوال، فأحكامه عليهم ليست أحكاما فى المطلق بل أحكاما نسبية.

وبطبيعة الحال لقد لاحظ القارئ تدخل أبنوم فى المناقشة التى كانت دائرة بين مصطفى كامل وأوزيريس تدخُّلَ العارف بما حدث فى عصر مصطفى كامل من أحداث سياسية ومنازعات وصراعات بين الاستعمار البريطانى والقادة الوطنيين المصريين. وهذا أمر غريب، إذ قد مات أبنوم وشبع موتا منذ آلاف الأعوام، ومن ثم فالمفروض أنه لا يعرف شيئا مما وقع بعد وفاته، وبخاصة أنه كان قد نهض من جَدَثه قبيل قليل، فكيف أحاط علما بهذه الأحداث التى وقعت فى عصرنا؟ هذه ثغرة فنية من الثغرات التى تنال من قيمة الكتاب بلا شك.

ولعل القارئ قد لاحظ أيضا أن محفوظ لم يشر فى حالة مصطفى كامل إلى الكفن كما أشار إليه فى محاكمات كثير جدا ممن حوكموا فى نصف الكتاب الأول. ولا أدرى السبب فى هذا. وقد يكون سببه رغبة محفوظ فى التغيير حتى لا يمل القارئ بل حتى لا يمل هو نفسه، وربما كان هناك سبب فنى لا نعرفه. وبالمثل نلاحظ أن محفوظ فى محاكمات ملوك العصر الفرعونى كان يتكلم دائما عن الكفن مع أن أولئك الملوك لم يكونوا يُكَفَّنون بل كانوا يُلَفُّون فى طيات من قماش معين مغموس فى مواد كيميائية وطبيعية سائلة ولزجة متعددة الأشكال مع استخراج أحشائهم وأمخاخهم بطريقة معينة حتى لا تنتن وتتعفن وتتحلل جثثهم. وهذه هى المومياوات. لكن محفوظ نسى هذا وذكر أن كلا منهم كان يتلفع فى كفنه. ومن الطريف أنه فى الوقت الذى كان حريصا على أن يوقفهم أمام أوزيريس فى أكفانهم حفاة عراة الرأس بما يدل على أنه يريد الإشارة إلى وضعهم كمخلوقات عاجزة أمام الإله الخالق القادر الجليل قد استبقى لكل منهم لقبه ومنصبه فى الحياة الدنيا حسبما وضحنا، وهو ما لا يتسق مع ذلك الاتجاه. وهى ثغرة أخرى من ثغرات العمل الذى فى أيدينا والذى استمتعت به رغم كل شىء كما سلف القول. ثم كيف يقول الإله لمصطفى كامل: "اذهب إلى محكمتك

مصحوبا بدعواتنا القلبية"؟ وهل الإله يدعو للبشر؟ فإلى من يتوجه الإله بدعائه يا ترى؟ ألا إنها لَعَثْرَة فنية مضحكة!

ثغرات فنية أخرى: ومن هذه الثغرات الفنية كذلك أن محفوظ قد أسس عمله هذا على أن القيامة قد قامت لأن حساب المحكمة الإلهية لا يتم إلا بعد البعث فى الآخرة، ورغم ذلك فإن القيامة لم تقم بطبيعة الحال ولا تزال الحياة قائمة على قدم وساق، فموت أنور السادات ليس نهاية العالم بل مجرد حدث من أحداثه التى لا تحصى ولا تعد والتى يأخذ بعضها برقاب بعض ولا يدرى أى منا متى تنتهى. كذلك أسس محفوظ عمله على أن أوزيريس هو الإله الذى يحاسب الناس فى الآخرة، وهذا إن جاز فى عقيدة المصريين القدماء فلا يجوز عندنا ولا ينبغى أن يجوز لدى نجيب محفوظ رحمه الله، فهو يؤمن بالله الواحد الأحد لا بثالوث أوزيريس وإيزيس وابنهما حورس. والحق لقد تنبهت منذ بداية قراءتى للكتاب إلى هذه الثغرة العنيفة، وبخاصة حين انتهى كاتبنا الكبير من محاسبة ملوك الفراعنة ورجالات مصر القديمة، فإنه من غير المناسب ولا المقبول فنيا على الأقل أن يقوم أوزيريس بمحاسبة المسيحيين والمسلمين، وهم لا يؤمنون بألوهيته ولا يعترفون بحقه فى حسابهم لأنه فى نظرهم ليس سوى بشر عادى تماما مات وانتهى أمره.

وبالفعل لقد ألفى محفوظ نفسه فى مأزق فنى حين فرغ من تاريخ مصر الفرعونية (وهذا إن قبلنا أن أوزيريس هو الإله الذى سيحاسب المصريين القدماء)، وبدأت محاسبة المقوقس ومَنْ بعده حتى أنور السادات رحمه الله، فقد تحول أوزيريس من مُصْدِرِ أحكامٍ بالجنة والنار والتفاهة على من يقفون أمامه للمحاسبة إلى مجرد مانح لشهادات التزكية لمستحقى الخلود فى نظره لعلها تنفعهم أمام محاكمهم الدينية كما يقول. إذن فما الداعى إلى تلك المحاكمات التى يقوم بها ما دامت لا تؤدى إلى شيء وما دامت المحاكمة الحقيقية لا تزال فى الطريق تنتظر الذين حاسبهم، ومن الممكن أن ينجو من أدانه أوزيريس، ويُقْذَف فى النار بمن زَكَّاه؟ أليس كذلك؟ ثم من خَوَّله يا ترى إصدار تلك التزكيات؟ وهذا لو قبلنا محاسبته للبشر أصلا، وهو ليس بإله ولا أعطاه الله تفويضا بهذا. كذلك فهذا الكلام مُفَادُه أن أوزيريس ليس إلها، وإلا لمضت أحكامه على البشر كما كانت تمضى من قبل، اللهم إلا إذا قيل إن الرب يتغير من حقبة زمنية إلى حقبة زمنية أخرى، وهذا مما لا تقبله العقول. فالله هو الله واحد لا يتغير حتى لو انحرف الناس عنه إلى آلهة أخرى تتبدل حسب العصور والبلدان. ثم هل يمكن أن تُقْبَل تزكية أوزيريس عند الله سبحانه وتعالى؟ فبأية صفة؟

وعلى نفس الشاكلة فإن محاسبة الموتى عند المصريين القدماء لم تكن تتم بالشكل الذى صوره محفوظ بل كان يُوضَع قلب كل منهم فى كِفَّة أمام ريشة فى كفة الميزان الأخرى، وإذا شالت هلك، أما إذا رجحت فينجو، وهو ما لم نره فى الكتاب. ثم إن محاسبة الموتى لا تقتصر فقط على جانب واحد من أعمالهم الدنيوية كما هو الحال فى محاسبة حكام مصر ورجالاتها، الذين انحصرت محاكماتهم فى المجال السياسى فى حين لا تستغرق السياسة كل شىء فى حياة الإنسان وتصرفاته وأخلاقه وعلاقاته بالآخرين وبالكون بجماداته وحيواناته وموارده الطبيعية والنعم الإلهية المبثوثة فى كل مكان. وكما يحاسَب السياسى على إنجازاته فى ميدان السياسة فلسوف يحاسب أيضا على تصرفاته ومواقفه تجاه أفراد أسرته وأقاربه وجيرانه ومرؤوسيه وخَدَمه وكل من يتعامل معهم وعلى كيفية قضائه وقته وعلى صدقه أو كذبه وصراحته أو نفاقه ووفائه أو غدره، وعلى إخراجه حق الفقراء فى ماله أو شُحّه وتحجر قلبه، وعلى أدائه الصلاة لربه أو لامبالاته بعبادة خالقه، وعلى حبه للعلم أو نفوره منه وعلى رحمته بالحيوان أو قسوته معه. كما أن السياسى لم يولد كبيرا ويعمل بالسياسة منذ مجيئه إلى الدنيا بل منذ جلوسه على العرش. بَيْد أننا ننظر فلا نجد لأى شىء من ذلك مكانا فى محاكمة أوزيريس لمن يقفون أمامه يوم القيامة. الواقع أن محفوظ لم ينظر إلى موضع قدمه قبل أن يخطو خطوته هذه نحو تأليف الكتاب الذى فى أيدينا رغم أنه كان معروفا فى إبداعاته القصصية بالحرص على تخطيط كل شىء قبل أن يشرع فى كتابة أية رواية واضعا خريطة تفصيلية لوقائعها وشخصياتها والصلات التى تربط بعضها ببعض.

لقد كان بمستطاع محفوظ أن يبتعد عن هذه المآزق ويقيم محاكمة بشرية لأولئك الزعماء والقادة داخل ما يمكن أن نسميه: "محكمة التاريخ" بدلا من تلك القاعة التى سماها: "قاعة العدل" والتى كان يجلس فيها أوزيريس مع أن الإله لا يمكن أن يحتويه مكان ولا زمان لأنه سبحانه هو نفسه خالق الزمان والمكان، ومن ثم ما كان ينبغى أن يشار إلى أن الإله موجود داخل قاعة العدل، إذ الإله الحقيقى سبحانه وتعالى مطلق بلا حدود، فلا أول له ولا آخر. أما "محكمة التاريخ" التى أقترحها فهى محكمة بشرية يقف فيها الزعماء أمام مجموعة من حكماء البشر وكبار مفكريهم وعارفيهم بتاريخ مصر، ولكن دون أن يُسَمَّوْا بل يُكْتَفَى معهم بصفة "الحكيم"، فيقال: "الحكيم ١، والحكيم ٢، والحكيم ٣"... وهلم جرا. وفى أعقاب كل محاكمة يجتمع الحكماء معا للتداول فى أمر الزعيم التى تمت محاسبته ليصلوا إلى رأى بشأنه وشأن أعماله وإنجازاته فى ميدان السياسة وما يتصل به ليس إلا. ثم إن أحكامهم غير مطلقة

ولا نهائية بل تقبل التغيير والاستدراك مع مرور الزمن واكتشاف حقائق وجوانب جديدة لم تكن متاحة قبلا. وصحيح أن محفوظ هو الذى سيُنْطِق الحكماءَ بما سيقولون مثلما أنطق أوزيريس وإيزيس وأحمس وأصحاب كراسيّ الخلود بفكره هو وكلامه هو، لكنْ هكذا تقتضى طبيعة الإبداع الأدبى. وهكذا كان بمكنة محفوظ أن يتجنب تلك الثغرات التى سلفت الإشارة إليها وينجو كتابه من المأزق الذى صار إليه. وهذا ليس تقليلا من شأن محفوظ بتاتا، بل يمكنك أن تنظر إلى اقتراحى هذا نظرتك إلى الفأر الضئيل حين يتقدم ليقرض حبال الشبكة التى وقع فيها سيد الغابة.

قضايا الكتاب الرئيسية: وهناك، إلى جانب هذه الملاحظات الفنية، قضايا أخرى مضمونية أثارها محفوظ رحمه الله فى كتابه: منها مثلا إشارة تحوت كاتب الآلهة إلى تحويل الملك مينا لمجرى النيل بوصفه من إنجازاته الكبرى (ص٦). فما معنى تحويل مجرى النيل هنا؟ ومن أين حَوَّله؟ وإلى أين؟ لا جواب بل مجرد معلومة تساق كما هى على هذا النحو من الإيجاز سوقا كأنها من المعلوم من التاريخ بالضرورة لكل إنسان. لقد كان بإمكان مينا أن يفصِّل ما قاله تحوت، لكنه ضرب صفحا عن ذلك. وهذا بعض ما وجدته عن هذا الأمر، وأرجو أن يكون فيه شيء من الإيضاح. فقد بنى الملك مينا مؤسس مصر الموحدة فى عصر الدولة الفرعونية الأولى سدا لحماية مبانى عاصمة الدولة الأولى: ممفيس من الفيضانات، وتم إنشاؤه من الأحجار فى قوشيشه، التى تبعد ٢٠ كيلو مترًا عنها، ويصل أقصى ارتفاع لقِمَّته إلى ١٥ مترا،وطوله ٤٥٠ مترا من التربة المدموكة المكسوة بأحجارٍ صُلْبَة. وبهذا تم تحويل مجرى نهر النيل من غرب المدينة الى شرقها.

ومن القضايا التى لمسها محفوظ فى كتابه لمسا ولم يتلبث عندها قول عمة الملك مينا له إن أوزيريس هو الذى علم المصريين الزراعة (ص٧). أما كيف فلم يقل الكتاب شيئا عن هذا الموضوع، بل ألقت العمة بتلك الكلمة ومضت. والواقع أن هذا لا يمكن أن يكون. نعم إن المصريين يمكن أن يعتقدوا هذا، لكنَّ ذكره على أنه أمر حقيقى هو شيء مربك. فأوزيريس أقنوم من أقانيم الثالوث المذكور آنفا، وكان المصريون يعتقدون أنه عَلَّمَهم الزراعة، لكن كيف ينزل الإله ويعلم الناس شيئا ويقال هذا على أنه إنجاز حقيقى يفتخر به المفتخرون ويُمْدَح صاحبه جَرَّاءَه؟ لقد قيل هذا الكلام فى محكمة الآخرة حيث لا يصلح الاعتقاد فى مثل تلك الآلهة الخرافية المزعومة، وفى كتاب ألفه كاتب عبقرى منا نحن المصريين المحدثين لا من مصريى عهد الفراعين. وهنا المشكلة. إن الزراعة لا تُتَعَلَّم فجأة على يد كائن ينزل من السماء، بل

تُتَعَلَّم من التجارب التى يمر بها البشر والأخطاء التى يرتكبونها ثم يصححونها مع مضى الزمن، وكل ذلك بفضل الله سبحانه، الذى آتانا الأرض والشمس والهواء ووهب لنا العقل والغرائز التى تدفعنا دفعا إلى البحث عن الطعام ومن ثم التفكير بعد فترة فى الزراعة مهتدين بالنباتات التى تنبت من تلقاء نفسها غِبَّ المطر مثلا. صحيح أن محصلة كلامى أنا أيضا هى أن الله هو من علمنا الزراعة، لكن ليس مرة واحدة، وليس بنزوله من عليائه عز وجل بل بتحريك مواهبنا العقلية والعضلية ومشاعرنا الغريزية. كما أن الله لم يعلمنا الزراعة وحسب بل علمنا كل شىء، وبنفس الطريقة التى شرحتها.

وفى الصفحة السابعة أيضا تقول عمة مينا له: "لا تَدَعِ الناس يمزقون الأرض التى وحَّدها النيل". لكن النيل لا يوحد البلاد بل الإرادة السياسية والقوة العسكرية، وإلا فقد كانت مصر إقليمين منفصلين ثم وحَّدهما مينا بالإرادة والقوة. كما أن النيل يمر بعدد آخر من البلاد قبل أن يبلغ مصر، وليس بين هذه البلاد وحدة. فهذا كلام جميل لكنه غير صحيح. ثم إن مصر فى كثير من الأحيان قديما ووسيطا وحديثا كانت إمبراطورية كبيرة أوسع من مصر التى نعيش فيها الآن، ولم يوحِّد بين أقاليمها المتعددة النيل فى قليل أو كثير، فالنيل لا يصل إليها بل يأخذ مجراه من منابعه حتى ينصب فى البحر المتوسط ولا يبلغ الشام مثلا ولا بلاد العرب، وقد كانت هذه من البلاد التى تَتْبَع الإمبراطوريةَ المصريةَ فى هذه الفترة أو تلك من تاريخها. وهناك الآن شبه جزيرة سيناء، والنيل لا يرويها، ومع ذلك فهى جزء كبير من مصر الحالية التى يجرى فيها النيل. كذلك ذكرت الرواية أنه فى فترة الظلام بين سقوط الدولة القديمة وقيام الدولة الوسطى استقلت الأقاليم عن الحكومة المركزية، أى صارت هناك عدة دويلات فى مصر رغم وجود النيل، الذى يروى البلاد كلها معا (ص٢٣). ليس هذا فقط، بل إن الصحراء تمثل نحو ٩٥% من مساحة مصر، ومع هذا ليس للنيل أى دخل فى توحيدها مع الدلتا والوادى. والكلام الذى قالته عمة مينا له إنما هو كلام نجيب محفوظ، فيحاسَب هو عليه. وحتى لو كان قد نقله من كتاب آخر نسبه إلى العمة المذكورة فكَوْنُه قد أورده فى كتابه الذى فى أيدينا يعنى أنه مسؤول عنه.

وفى الصفحة الحادية عشرة يقرأ تحوت من كتاب الأعمال قائلا عن أمحتب وزير الملك زوسر: "الوزير أمحتب حكيم حفظت الأجيال حِكَمَه. برع فى الطب والفلك والسحر والهندسة، وقدَّس الناس ذكره بعد وفاته بمئات السنين". وحين أتى دور أمحتب للوقوف أمام أوزيريس قال مخاطبا إياه عازفا نفس النغمة: "نشأتُ محبا للعلم والمعرفة، ودرست على كهنة

منف العظام فحصلت على أقصى الدرجات فى الطب والهندسة والفلك والسحر والحكمة. ولما علم الملك بتفوقى دعانى إلى العمل فى حاشيته رغم انتمائى إلى الشعب الفقير، فأثبتُّ جدارتى فى كل ما كلفنى به: عالجت بنجاحٍ الملكةَ من مرض من أمراض الخماسين، وأنقذتُ بالسحر كبرى الأميرات من روح شريرة وعينٍ حاسدة...".

ولا ينبغى أن يفوتنى تركيز النص على أن الفقير الموهوب المتفوق يستحق الارتقاء إلى أعلى الدرجات، وكذلك على أهمية العلم والطب والفلك. إلى هنا والكلام رائع غاية الروعة، لكن لِمَ الزَّجُّ بالافتخار بالسحر بوصفه سبيلا للشفاء من الروح الشريرة والعين الحاسدة؟ لقد كان محفوظ من المتشيعين للعلم غاية التشيع، ونحن معه فى هذا، لكن لا بد إلى جانب ذلك من الإيمان، الإيمان المستقيم الراقى الذى يقصد إلى جوهر الأشياء ولا ينشغل بالتفاهات والسطحيات. أما السحر والإشادة به والحديث عنه على أنه دواء من بعض الأمراض التى لا ينجع الطب فى علاجها فهنا الاعتراض. إن شعوبنا الآن بوجه عام تكبلها الخرافات والاعتقاد فى السحر والإيمان بأن العين تضر، والكلمة تؤذى أذى مباشرا بمجرد النطق بها لا بما فيها من أفكار وعقائد ولا بما تستحث به النفوس لإيذاء الغير بالعمل الشرير، وكان يجب على محفوظ ألا يفتح باب السحر، فالنفوس فى بلادنا مشتعلة بالإيمان بتأثيره ولا تدرك أنه خرافة ومن ثم لا وجود له. نعم أعرف أنهم فى مصر القديمة كانوا يعتقدون فى السحر، لكننا هنا أمام المحكمة الإلهية، والله سبحانه يرفض لعباده التعلق بتلك الخرافات المتخلفة. وكما يقول المثل: المشرحة لا ينقصها الجثث. فالمطلوب التحقير من شأن هذه الخزعبلات وإفهام الناس أنها خرافات مسيئة تخالف الدين وتخرج عليه لا أن نعمقها فى نفوسهم.

ومعروف أن الشعوب التى تؤمن بالسحر وتعتمد عليه فى معالجة مشاكلها وإنجاز مطالبها ليس لها من نصيب سوى التخلف والحرمان بخلاف الشعوب التى تعتمد العلم سبيل حياة فيكون حظها التقدم والقوة والتحليق فى سماء الحضارة العالية. ومحفوظ يبرز، بين إنجازات بعض الملوك المصريين القدماء، اهتمامهم بالعلم والاكتشافات المعدنية التى تعود على الدولة بالأموال الطائلة، وكذلك اهتمامهم بالآداب والفنون. وهذا الاهتمام بالآداب والفنون هو ما تنساه شعوبنا بوجه عام ظنًّا منها أن الآداب والفنون لا قيمة لها لأنها لا تُطْعِم من جوع ولا تُرْوِى من ظمإ، إذ الحياة عندها غالبا أكل وشرب ولبس فقط دون اهتمام بقيم الحياة الراقية التى تأخذ بالإنسان وبروحه إلى أعلى المدراج فيكون إنسانا ذا أشواق روحية سامية سامقة وليس مجرد جسد كأى كائن حى آخر.

وثم قضية هامة أخرى أثارها، أثناء محاكمته أمام أوزيريس، أبنوم زعيم الثوار الذين حكموا هم وخلفاؤهم البلاد ما بين الدولتين: القديمة والوسطى، وقد أثارها حين رأى التحامل عليه من جانب تحوت كاتب الآلهة والملك خوفو وبتاح حتب الحكيم والملك زوسر، إذ وصفوه ووصفوا الثورة التى قام بها هو وأتباعه بالحقد والرغبة فى التدمير ونشر الفوضى وارتكاب الجرائم بينما هو يؤكد أنها كانت ثورة ضد الفساد والطغيان والظلم وضعف الملوك وانحراف الكهنة ومناصرتهم لملوك الجَوْر والتأله وأن الآلهة قد باركتها. ومما قاله ردا على اتهام أوزيريس لعهد الثوار بأنه عهد ظلام، ومن ثم لم يخلِّف وراءه أثرا ولا وثيقة، بأن ذلك الاتهام هو من عمل المؤرخين، الذين تجاهلوا ما نشره الثوار فى عهدهم من الأمن والعلم والمعرفة وصعود الفقراء إلى المناصب التى يليقون لها والاهتمام بالزراعة والصناعة والفنون وتجديد القرى والمدن، ثم زادوا على هذا إحراق وثائق البردى التى سجلت أعمالهم (٢٣– ٢٩). والسؤال هو: إذا كان الأمر كما يقول أبنوم وضاعت الوثائق التى تسجل إنجازاتهم فكيف عرف محفوظ هذه الإنجازات وأشاد بها؟ نعم كيف يُشِيد بشىء لم يره ولم يسمع عنه شيئا إيجابيا بل سمع كل ما يشوِّهه ويقبِّحه؟ الواقع أن هذه نقطة أخرى من نقاط الضعف فى الرواية. والعجيب أن أوزيريس، وبشفاعة من إيزيس، أرسل أبنوم ورفاقه إلى كراسى الخالدين. سيقال: لقد أرسله إلى كراسى الخلود لأنه إله يعرف كل شىء. لكن الجواب على ذلك سهل يسير، إذ كان يسأله سؤال من لا يعرف ويريد أن يعرف، فضلا عن أنه إنما أرسله إلى كراسى الخالدين بتدخل من إيزيس كالعادة.

ومن القضايا الهامة أيضا فى الكتاب ما يقوله أحمس فى العبارة التالية أثناء محاكمته ردا على الحكيم بتاح حتب: "علمتنى الحياة أنها صراع مستمر لا راحة فيه لإنسان، ومن يتهاون فى إعداد قوته يقدِّم ذاته فريسة سهلة لوحوش لا تعرف الرحمة" (ص٤٨). وهذا ما يعرفه كل ناجح متفوق، فهو لا يكف طوال حياته عن العمل، ولا ينتهى من إنجاز ويشعر بشىء من السرور جراء هذا حتى يهب قلقا استعدادا لإنجاز جديد يقتضيه تعبا جديدا وسهرا مرهقا وقلقا مزعجا وتأرجحا بين الأمل والتوجس، والرضا والسخط، إلى أن ينتهى من إنجازه الجديد فيشعر بشىء من السرور ليعقبه قلق الاستعداد لإنجاز آخر... وهكذا دواليك إلى آخر لحظة من عمره. وحين أُهْبِط آدم وحواء إلى الأرض أخبرهما ربهما أن البشر سيكون بعضهم لبعض عدوا. صحيح أن هناك صداقات ومودات، ولكن الحياة تمتلئ بمعسكرات العداوة والبغضاء، وما أكثر ما يصير أصدقاء اليوم أعداء الغد. بل كثيرا ما يكون الإنسان عدو نفسه يجنى عليها

بل قد يهلكها بأفظع مما كان يمكن ألد الأعداء أن يفعل. والعداوات فى الدنيا كثيرة: منها عداوات الأشخاص، وعداوات الأسر، وعداوات الدول، وعداوات الأحزاب، وعداوات الأفكار، وعداوات المؤسسات، والعداوات بين القديم والجديد، والعداوات بين الفلاسفة والمفكرين والأدباء والنقاد. وليست كل العداوات ضارة، فإن التنافس بين المتفوقين على المركز الأول هو لون من العداوة لكنها عداوة إيجابية ونافعة. وهذا موجود فى ميدان العلم وفى ميدان الرياضة وفى ميدان الصناعة وفى ميدان النظافة... إلخ. فالإنسان فعلا لا يهدأ ولا يرتاح إلا ريثما يهب من جديد وكله تحفز وقلق. ومن لم يفهم الحياة ويتقبلها هكذا وينزل على حكمها ضاع غير مأسوف عليه. والقدَر لا يعرف المجاملة أو التربيت على الأكتاف استرضاء لكسول أو متبلد أو مهمل. وقد أوجز نجيب محفوظ سر الحياة فى تلك الجمل القليلة. وهذا هو الفرق بين الدول القوية المتقدمة وبين الدول الضعيفة المتخلفة. وكنا، ونحن طلاب صغار، نسمع الكبار منا يقولون: تَذَأَّبْ لا تفترسْكَ الذئاب!

وفى محاكمة أخناتون يصوِّر محفوظ ذلك الملك الذى انقلب على عبادة آمون، ودعا إلى إله جديد هو آتون، يصوِّره على أنه نبى نزل عليه الوحى من السماء بذلك الدين الجديد (ص٧٢ وما بعدها). بل نسمع ذلك الملك فى موضع آخر من الكتاب يقول إن دينه هو والإسلام شىء واحد (ص١٢٧). فهل كان أخناتون نبيا فعلا؟ ليس هناك دليل على هذا. ولو كان نبيا حقا أكان يمكن أن يدعو إلى آتون، الذى رسمه مجسَّدا فى صورة الشمس؟ هل يصح أن يجسد نبىٌّ ربَّه فى أية صورة؟

وفى مادة أخناتون بـ"الموسوعة العربية" السورية أنه قد "أعلن مبادىء ديانة جديدة تدعو إلى عبادة إله واحد هو آتون، وقد مثّله بقرص الشمس المجنّح... وعمل على إبراز بعض المظاهر التى رآها أكثر واقعية فى التعبير عن الإله الذى أراده أن يكون أكثر قربًا من الناس جميعًا وعالميًّا موجودًا فى كل مكان... وتَوَجَّه فى تراتيلَ شعريةٍ مؤثِّرةٍ إلى ربّه آتون، الذى رمز إليه بقرص الشمس، وأعلن أَلَّا حياة لشيء من دونه. وفى دعوته المجدَّدة يعلن الملكُ الكاهنُ أن بركات آتون ليست وقفًا على مصر وأهلها، بل هى للمخلوقات الموجودة فى كل مكان من بشر وحيوان، إذ يمنح آتون عند شروقه القوة للكائنات ويُحْيِيها حتى تستمر نعمة الحياة، وعند غروبه تفتر الحياة فى كل شيء. وعندما يفقد العالم نسمة الحياة يدخل هذا العالمُ فى خمود فى الوقت الذى تُشْحَن فيه الشمس بطاقة جديدة حيث كانت تختفى عن الأنظار".

ونحن نتساءل: هل تشرق الشمس على العالم كله فى وقت واحد؟ بل هل تشرق الشمس على العالم كله أصلا؟ بطبيعة الحال لا. ذلك أن الشمس لا تشرق إلا على كواكب مجرتها، أما بقية كواكب السماء فلا تشرق عليها. والمجرات لا تحصى ولا تعد، والكون أوسع مما نتصور بما لا يقاس، ولا تمثل الشمس فيه شيئا يذكر. فكيف ترمز إلى الله سبحانه، وهو المطلق الذى لا أول له ولا آخر؟ هذه واحدة. كما أن الشمس إذا أشرقت على ناحية من كواكبها غربت عن الناحية المقابلة كما هو معروف. ثم إذا كانت الشمس عند شروقها تمنح القوة للكائنات وتحييها فماذا نقول عنها حين تغرب؟ أنقول إنها تسلب عن الكائنات الحياة وتميتها، وبخاصة فى المناطق القطبية التى تختفى فيها الشمس نصف العام؟ فهل تموت الكائنات عند الغروب وتعود إلى الحياة مع الشروق؟ إن الشمس مخلوقة وليست خالقة، ومن ثم ليست إلها ولا تمنح الحياة ولا حتى الدفء بل الله هو الذى منحها القدرة على التدفئة، أما هى فلا عقل عندها ولا إرادة ولا قدرة. ولو كان الله سبحانه أراد أن ترطِّب الشمس الجو والأجساد بدلا من تدفئتها لرطبتها. كذلك فنور الله يشمل نور النجوم والكواكب والنيران ونور الكهربا، ونور العقل ونور الوجدان ونور الضمير ونور الدين ونور الإلهام... ومن طريف الأمر أن أخناتون يتحدث عن وجوب عبادة الإله الواحد إلى أوزيريس فى حين أن أوزيريس، الذى يحاكمه، ليس إلها واحدا بل يَشْرَكه فى الألوهية إيزيس وحورس.

ومن الغريب غير المفهوم كذلك أن يرسل أوزيريس الملك بسماتيك الثانى بعد محاسبته إلى مقام التافهين رغم أن عصره، كما وصفه هو، كان عصر أمان وسلام ورغم توطيده النظام فى الداخل. وتتساءل عن السبب الذى دعا إلى إرساله إلى مقام التافهين رغم سيادة الأمن والنظام والأمان فى عهده، فيقال إنه نسى أن مصر كانت إمبراطورية ذات يوم وأن بابل كانت رابضة على الحدود ولم يبعث روح القتال فى الشعب (ص١١٥– ١١٦). لكن هل من القليل التافه الذى لا يؤبه له وليست له أية قيمة أن تعيش البلاد فى نظام وأمان وسلام طوال مدة حكم ذلك الملك؟ ألا يكفيه أنه لم يسئ لأحد ولم يفسد أو ينحرف، بل نشر الأمان والاطمئنان، تلك النعمة التى لا تقدر بثمن؟ يمكن أن يقال إنه لا يستحق مرتبة عالية فى الجنة مثلا لأن طموحه كان قليلا، لكن أن يُرْسَل ليعيش بين التافهين فهذا غريب حقا.

وفى محاكمة شهاب الدين الخفاجى (ص١٥٥– ١٥٧)، وهو عالم وأديب ومؤلف مصرى من سرياقوس من أهل القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين، والقرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، وعاش فى عصر المماليك، وكان ينتمى إلى أسرة من العلماء، ينتهى

الأمر بأن يقول أوزيريس له: "اذهب بسلام إلى محكمتك بلا تزكية أو إدانة منا"، ولا أدرى لماذا. ألأنه لم ينظم شعرا فى معاناة الناس فى حياتهم بسبب فساد الحكام وما ينزلونه بالشعب من مظالم وقسوة كما جاء فى سؤال الحكيم بتاح حتب له أثناء محاسبته؟ لكنه قرأ على ذلك الحكيم بعضا من نثره الذى يصور معاناة الشعب المصرى على يد ظالميه من الحكام والمتنفذين. وهو ما نسميه فى عصرنا بـ"الأدب الهادف"، أى الأدب الذى يدعو إلى إنالة الشعوب حقوقها السياسية والاقتصادية وترقية أحوالها الاجتماعية، وبخاصة الطبقات الضعيفة منها من عمال وفلاحين وموظفين صغار وحرفيين. ثم لو مشت محاكمات الأدباء والعلماء على هذا النهج فلسوف يكون مصيرهم كلهم تقريبا كمصير الخفاجى. وقد طلب الرجلُ العلمَ وحصَّل اللغة والتفسير والحديث والفقه والطب، وكان عالما أديبا وقاضيا، وترك وراءه عددا كبيرا من الكتب النافعة فى التراجم واللغة والتفسير والفقه والسيرة النبوية وغير ذلك، فضلا عن شعره. وهو بهذا قد خدم الفكر والأدب وأفاد الناس فوائد جليلة. أفلا يشفع له هذا ليقول فيه أوزيريس كلمة طيبة؟

إن العلماء والأدباء يُفْنُون نور أعينهم كى يضيئوا للبشر ظلمات الجهل ويُرَقُّوهم ويأخذوا بأيديهم إلى مراقى الفكر والذوق العالية، وهذه من كبريات الإنجازات. ونحن نُكْبِر محفوظ لِمَا خَلَّفَه لنا من إبداع أدبى، ولا نبخسه حقه بحجة أنه لم يَتَحَدَّ الحكام. ومع هذا فنحن نضاعف التمجيد للعالم والأديب الذى لا يكتفى بتحصيل العلم وإفشائه بل يصدع بكلمة الحق ويقف فى وجه الاستبداد والظلم والطغيان. ولكن ليس من العدل أن نجشِّم العالم والأديب وحدهما مهمة كهذه فى الوقت الذى لا تبالى الشعوب بالكفاح من أجل نيل حقوقها ولا تقف وراء علمائها وأدبائها فى مطالبتهم لها بتلك الحقوق.

ونأتى إلى آخر شىء فى هذه القضايا التى يثيرها الكتاب، وهى حكم محفوظ على الرئيسين: جمال عبد الناصر وأنور السادات. وقد قَلَّب شخصية كل منهما على جوانبها المختلفة ذاكرا المحاسن والمآخذ، ومنطقا أوزيريس بقوله لكليهما إنه سيذهب إلى محكمته مؤيدا بتزكية مناسبة أو مشرِّفة. ومن براعة محفوظ أنه يسوق الحسنات والمعايب فى شخصية كل من الرئيسين وأعماله على لسان قادة مصر الماضين وخصومهم المحدثين: الملك مينا وخوفو وتحتمس الثالث والوزير أمحتب، وسعد زغلول ومصطفى النحاس. وقد أُبْرِزَتْ إنجازات عبد الناصر فى توزيع أراضى الإقطاعيين على الفلاحين المعْدِمين وإنشاء القطاع العام وإعلان مجانية التعليم فى كل المراحل وبناء السد العالى، ولكن أُخِذ عليه فى ذات الوقت الاستبداد والعمل

على تمجيد نفسه بكل سبيل وتغليب الشكليات على الجوهر وعدم الاهتمام بالقرية المصرية والتعليم وخنق حرية الفكر وتضييع موارد مصر فى مغامرات خارجية والانجرار إلى الحرب مع إسرائيل ومن يعضدونها دون استعداد حقيقى، مما أدى إلى هزائم مروعة. ومن هنا قال أوزيريس فى الحكم عليه: "لو كانت محكمتنا هى صاحبة الكلمة الأخيرة فى الحكم عليك لاقتضانا العدل تأملا وعناء طويلين. فقليلون من قدموا لبلادهم مثل ما قدمت من خدمات، وقليلون من أنزلوا بها مثل ما أنزلت من إساءات. ولكن بالنسبة لأنك أول من يجلس على عرشها من أبنائها وأول من يخص الكادحين برعايته فإننا نسمح لك بالجلوس بين الخالدين لحين انتهاء المحاكمة. وستذهب بعد ذلك إلى محكمتك مؤيدا بتزكية مناسبة".

ولا شك أن القارئ قد فطن إلى الخطإ التاريخى الذى أوقع فيه محفوظ أوزيريس حين ذكر أن ناصر هو أول من جلس على عرش مصر من أبنائها، والمقصود طبعا منذ أيام مصر الفرعونية. ذلك أن مُحَمَّد نجيب، وهو مصرى صميم، قد سبق عبد الناصر فى الجلوس على عرش مصر كما يعرف الجميع.

وما قلناه عن محاكمة عبد الناصر فى خطوطها العامة ومنهجها ونتيجتها هو نفسه ما يمكن أن يقال عن محاسبة أنور السادات من حيث إن له حسنات كبيرة لا تُنْكَر ومآخذ شديدة أيضا لا ينبغى أن تُهْمَل، ومن حيث إن معايبه قد وردت على ألسنة حكام وزعماء مصريين آخرين سبقوه أو عاصروه، ومن حيث إنه يستحق الخلود وإن المحكمة ستزوده بتزكية مشرّفة.

أسلوب نجيب محفوظ: هذا، وأسلوب محفوظ فى الكتاب أسلوب سليم ومستقيم ومنساب وموجز ويسير إلى غرضه مباشرة، وتغلب عليه الحيادية وتختفى منه النزعة الوجدانية التى تثير منا المشاعر والعواطف ونحن نقرأ "الثلاثية" "وبداية ونهاية" و"خان الخليلى" و"اللص والكلاب" و"الطريق" و"الشحاذ" مثلا رغم الواقعية التى تسود هذه الروايات. إن أسلوبه هنا يخاطب العقل أولا وأخيرا، ولا يتجه إلى الأحاسيس. وهو يذكرنا بأسلوبه فى "رحلة أولاد فطومة"، الذى يخلو من التحليق فى سماوات الوجدان. لقد كانت واقعية محفوظ فى رواياته التى تلت المرحلة التاريخية الأولى مشعشعة بهذه النزعة الوجدانية البديعة. ثم تحول أسلوبه بعد ذلك كما فى روايتنا هذه وفى "رحلة ابن فطومة" على سبيل المثال إلى أسلوب عقلى بارد صارم كل همه أن يؤدى المعنى ويصف الموقف ويعبر عن الفكرة مع التزام الإيجاز وإهمال التفاصيل والتحليل النفسى والاستبطان الذاتى. وهو هنا قلما ينوع فى روابط الجمل، إذ كثيرا ما تجده

يكتفى فى ربط بعضها ببعض بواو العطف أو فائها مثلا. وفى النصوص التى أوردتها له فى هذه الدراسة دليل على ما أقول.

وأسلوب محفوظ من الأساليب القوية الصياغة، وقلما يعثر له القارئ على خطإ لغوى، لكن جل من لا يسهو ولا يخطئ، فقد صادفت له هذه الجملة على لسان الملك زوسر لدن حديثه عن معبد أنشأه للإله: "وأَوْقَفْتُ عليه أراضٍ" (ص١٢)، والصواب "وأوقفتُ عليه أراضِيَ". وأرجو ألا يقفز مُتَنَطِّسٌ مُخَطِّئا جمع "أَرْض" على "أراضٍ" ومصرا على أنها يجب أن تُجْمَع على "أرضُون"، فكلا الجمعين صحيح. ومثلها "أهالٍ" جمعا لـ"أَهْل". ومن الشواهد على جمع "أرض" على "أراضٍ" هذا النص من "العقد الفريد" لابن عبد ربه: "قال الأصمعى: رأيت على باب الرشيد وصائفَ على عصابة كل واحدة منهن مكتوب:

نحن حُورٌ نواعمٌ من أراضٍ مقدَّسَهْ"

ومن الشعراء الذين استخدموا هذا الجمع ابن حزم وابن قلاقس والأبله البغدادى والطغرائى وابن نباتة المصرى وصفى الدين الحِلِّىّ... ومن الناثرين استخدم هذه الصيغة الجمعية ياقوت الحموى نحو عشر مرات فى كتابه الشهير: "معجم البلدان". وفى "الكامل فى التاريخ" لابن الأثير": "وليس فى هذه البقاع المذكورة كلها أراضٍ بَرَاحٌ". ورغم أن صلاح الدين الصفدى فى كتابه: "تصحيح التصحيف وتحرير التحريف" قد خطَّأ جمع "أرض" على "أراضٍ" فقد استعمل هو نفسه هذا الجمع فى كتابه الآخر: "أعيان العصر وأعوان النصر" فى النص التالى، وهو من ترجمته لفضل بن عيسى: "وبلغنى هناك أنه دفن فى بعض دفائنه فى تلك الأراضى قِدْرًا فيها ثمانون ألف دينار، وضاع المكان منه، ولم يقع له على خبر". كما استعملها مرتين فى ترجمة مجد الدين بن الداية بكتابه: "الوافى بالوفيات". واستخدمها النويرى مرة على الأقل فى "نهاية الأَرَب فى فنون الأدب". وبالمثل استعملها السيوطى فى "المزْهِر" فقال عن "السلاقع والبلاقع" إنها "الأراضى القفار التى لا شىء بها"... وغير ذلك من الكُتَّاب.

وهناك كلمة "نوايا"، التى استعملها محفوظ أكثر من مرة والتى يخطِّئها بعض اللغويين بحجة أن الجمع الصحيح لـ"نِيَّة" هو "نِيَّات" مع أنه من الممكن أحيانا جمع الكلمة على غير الصيغة الجمعية القياسية لها. أما إن أصر المتعنتون على تشددهم فيمكن توجيهها بأنها جمعٌ لـ"نَوِيَّة" على صيغة "فَعِيلَة" بمعنى "مفعولة"، أى "الحاجة المنْوِيَّة"، وحينئذ تجمع على "نوايا" كما تجمع "شَظِيَّة وهَدِيَّة وحَوِيَّة وبَرِيَّة ورَزِيَّة وثَنِيَّة وطَوِيَّة وبَلِيَّة وسَرِيَّة وبَقِيَّة وحَشِيَّة وخَلِيَّة

وقَضِيَّة ولَقِيَّة وحَنِيَّة وعَشِيَّة ووَصِيَّة وضَحِيَّة ومَنِيَّة وصَبِيَّة وعَطِيَّة ومَطِيَّة" على "شظايا وهدايا وحوايا وبرايا ورزايا وطوايا وبلايا وسرايا وبقايا وحشايا وخلايا وقضايا ولقايا وحنايا وعشايا ووصايا وضحايا ومنايا وصبايا وعطايا ومطايا" على سبيل المثال.

ومن الملاحظات اللغوية على أسلوب محفوظ فى هذه الرواية كذلك رفْع خبر "كان" فى العبارة التالية: "بعد أن كانوا مُعْفَوْن من الضرائب" (ص١٣١)، وصحتها "بعد أن كانوا مُعْفَيْن من الضرائب". ومنها أيضا قوله على لسان الزعيم مُحَمَّد فريد: "وبقدر ما أنجزْنا من أعمال فى الخارج بقدر ما تَعَرَّض الحزب فى الداخل إلى الضعف والتفكك" (ص١٧٨). والمفروض ألا تُكَرَّر "بقدر ما" بل يقال مباشرة: "وبقدر ما أنجزنا من أعمال فى الخارج تَعَرَّض الحزب فى الداخل إلى العنف والتفكك". والطريف أنه استخدم هذا التركيب صحيحا فى الصفحة الرابعة بعد المائتين على لسان عبد الناصر مخاطبا السادات: "وبقدر ما كان عهدى أمانا للفقراء كان عهدك أمانا للأغنياء واللصوص".

ومن الكُتَّاب من يفعل نفس الشىء مع "كلما" فيكررها مع فعل الشرط وجوابه فيقول: "كلما استذكر الطالب دروسه أولا بأول كلما ارتاح أيام الامتحان". والواجب أن تحذف "كلما" الثانية فنقول: "كلما استذكر... ارتاح...". ويمكن أن يكون هذا الخطأ الأسلوبى سببه التأثر بالإنجليزية والفرنسية، التى تكرر الأولى منهما عند تأدية هذا المعنى كلمة "the more"، والثانية كلمة "plus"، فظن المتسرعون أن كل كلمة من هاتين الكلمتين الأجنبيتين معناها "كلما"، وما دام الإنجليز والفرنسيون يكررون "كلما" فلنكررها نحن أيضا. وفاتهم أن "كلما" و"بقدر ما" عندنا يقابلها كل من "the more... the more..." و"plus... plus..." مكررة. أى أن "the more" أو "plus" وحدها لا تعنى "كلما" أو "بقدر ما" بل لا بد من استعمالها مرتين.ولكل لغة وضعها وتراكيبها وفلسفتها.

الحاكم ابن بيئته: وواضح أن نظرة محفوظ إلى الحكام نظرة حانية متفهمة، فهو لا يشتد فى محاسبتهم بل يبرز السياق الذى كان كل منهم يعمل فى نطاقه ولا يستطيع فى معظم الأحيان أن يخرج عنه، إذ الإنسان، أى إنسان، خاضع فى فهمه للحياة ولوظيفته فيها وفى علاقاته بالكون وبالبشر وفى كل تصرفاته لظروف تؤثر فيه مثلما يؤثر هو فيها، وليست حريته فى العمل والتَّرْك حرية مطلقة بل محدودة، بالإضافة إلى أن محفوظ لا يغفل أبدا عن بشريتهم وضعفهم الفطرى وسقفهم الذى خلقه الله لهم فلا يستطيعون اختراقه إلى أفق أعلى، وإن كنت وددت أيضا لو كان قد تنبه إلى أن الحكام هم بوجه عام انعكاس لما فى شعوبهم من قوة أو

ضعف، ومن استقامة أو التواء، ومن صلاح أو فساد، ومن سمو أو انحطاط. فالحاكم لا يهبط من السماء، بل ينبت فى التربة التى نبت فيها مواطنوه، ولهذا يأتى صورة لهم فى الغالب. والغرب الذى يُضْرَب به المثلُ فى الرقىّ الحضارى والسياسى والاقتصادى والعلمى كان إلى قرون غير بعيدة متخلفا أكثر مما نحن متخلفون اليوم ثم ارتقى بعد ذلك، لكنه لم يرتق بغتة ولا بمعجزة ولا بالدعوات الكسولة التى لا يسبقها ويصحبها ويتلوها عمل شاق ليل نهار لا يتوقف أبدا، بل بالثورات على فساد الحكام والإقطاعيين ورجال الدين المنحرفين آكلى الدنيا بالدين، وبالاجتهاد فى العمل وإتقانه وفى طلب العلم والنزول على مقتضاه من نبذ الخرافات والسحر والأعمال السفلية والعين وما إلى ذلك مما تتمسك به الشعوب المتخلفة بدلا من الوعى بأن العالم يجرى على نظام مطرد وقوانين راسخة وأن مهمتها هى اكتشاف تلك القوانين واستغلالها لمصلحتها واختراع الآلات والأدوات والوسائل التى تيسر عليها الحياة وتأخذ بأيديها إلى مراقى التقدم والتحضر والقوة والعزة والكرامة، وأن أى أسلوب من أساليب العيش لا يراعى تلك الأمور مُنْتَهٍ لا محالة إلى الفشل ومُرَسِّخٌ للضعف والتخلف.

"أمام العرش" خطوة إبداعية جريئة: ولا ريب أن محفوظ فى هذه الرواية قد أقدم على اتخاذ خطوة من خطواته الجريئة التى لا أذكر أن أحدا فكر فى أن يخطوها من قبل فيقيم محكمة إلهية يقف أمامها طائفة من حكام مصر ورجالاتها المشهورين على مدى آلاف السنين، ويُقْرَأ ما هو مسجل فى "كتاب الأعمال" الذى يحصى على العباد كل ما يقولون ويعملون ويفكرون، ثم تعطَى لهم الفرصة كى يتكلموا بما عندهم ذاكرين إنجازاتهم ومُسَوِّغين تصرفاتهم ومبررين أخطاءهم، ثم يتلو ذلك فاصل من الأسئلة والأجوبة، إذ يسألهم أوزيريس ويردون عليه، ثم تتدخل فى العادة إيزيس مُحَنِّنَةً قلب زوجها فيستجيب لها فى العادة أيضا ثم يرسله إلى كرسى من كراسى الخلود، اللهم إلا فئة قليلة ذهب بعضها إلى الجحيم، وبعضها إلى مقام التافهين. ووجه الجرأة هو أن محفوظ اقتحم عالم الجزاء الأخروى وأنطق أوزيريس، الذى هو أحد آلهة المصريين القدماء، بالحكم على أولئك الرجال بالجنة أو بالجحيم أو بالمنزلة بين المنزلتين. وهذا مما لا يفكر أحد فى اقتحامه والتجرؤ عليه، إذ ليس منا من يستطيع الزعم بأنه يعرف مصير فلان أو علان أو ترتان فى الآخرة، بل ذلك مقصور على الله سبحانه، الذى يعلم عن كل عبد من عباده كل شىء ويعلم جميع ظروفه وأحواله تفصيلا ويعلم النيات وخبايا النفوس والعقول وبكل دقة بحيث يكون الحكم الإلهى هو الغاية فى الصحة والعدل، بالإضافة إلى الرحمة، التى

كثيرا ما يُغْفِلها من يفكرون فى حساب العالم الآخر. ومع هذا كله فقد استمتعت بهذا العمل المحفوظى العجيب أيما استمتاع، وإن كانت لى عليه ملاحظات فنية غير قليلة.

التصنيف الأدبى لكتاب "أمام العرش": والآن إلى أى نوع من أنواع الأدب ينتسب هذا الكتاب؟ لقد كنت أظن، قبل أن أقرأه منذ عقود، أنه رواية. وهو بالفعل يتضمن السرد والحوار والوصف، لكن فصوله منفصلة لا يربط بينها شىء سوى وجود أوزيريس وإيزيس وحورس ووقوع المحاكمة فى كل فصل منها، ومع هذا يفصل بين الملك أو الزعيم المحاكَم وبين من يليه أزمان طويلة، ومن ثم فالأحداث لا يتصل بعضها ببعض ولا تتراكم، بل بانتهاء الفصل تنتهى صفحة من صفحات الكتاب وتبدأ صفحة جديدة تختلف تماما عن السابقة. وعلى هذا فلا عقدة ولا بنية متكاملة، وإن حاول محفوظ أن يربط كل شىء فى النهاية فى ذلك المشهد الذى أدلى فيه بعض الملوك والزعماء، بناء على اقتراح أوزيريس، بالمواصفات والشروط التى لا مناص من توافرها إذا أردنا أن نقيم مجتمعا متقدما ترفرف عليه راية الإنسانية والنجاح، فكان كل منهم يقدم إحدى هذه المواصفات أو أحد هذه الشروط، ثم انتهى الموضوع. وهو أمر أقرب إلى الوعظ والإرشاد. ثم نقطة أخرى هى أن هذه المقترحات قد طُلِبَتْ وقُدِّمَتْ فى العالم الآخر، أى فى وقت لا يحتاجها أحد لأن مكانها الدنيا، أما الآخرة فالناس يعيشون فى سعادة وخلود ولا تواجههم أية مشكلات ولا يعانون أى نقص، وبالتالى لا يحتاجون إلى شىء منها. وهل الناس فى الجنة يفكرون فى إقامة مجتمع عادل متقدم، وهم يعيشون فى أفضل حال وأهنإ بال، ولا يعانون من أى بلبال؟ وهذه ثغرة أخرى.

ولقد ألفيت بعض من كتبوا عن هذا العمل يصنفونه على أنه "مسرواية". والحق أنه أبعد ما يكون عن المسرواية، إذ المسرواية تتألف من فصل روائى يتبعه فصل مسرحى يليه فصل روائى ليتبعه فصل مسرحى... وهكذا دواليك، مع تشابك الفصول كلها، وتطور الأحداث من فصل إلى آخر، وتكوُّن العقدة خلال ذلك... إلخ كما هو الحال فى "بنك القلق" لتوفيق الحكيم، الذى سماه أولا: "رواية مسرحية"، ثم اختزل الاسم فيما بعد إلى "مَسْرِواية" مدخلا بذلك مصطلحا جديدا فى عالم الإبداع الأدبى. وهذه المسرواية مقسمة إلى عشرة فصول روائية، وعشرة مناظر مسرحية: الفصل الأول يعقبه المنظر الأول، ثم يليه الفصل الثانى ليعقبه المنظر الثانى، وهكذا... وقد يظن بعض من لم يقرإ الكتاب أن الفصل الواحد يعرض الأحداث بطريقة السرد الروائى، ثم يعقبه المنظر ليعرض نفس الأحداث بصورة الحوار المسرحى. لكن الواقع هو أن كل منظر من المناظر المسرحية يكمل الأحداث التى تأتى فى الفصل الروائى السابق عليه، ويساهم فى

تصاعد التوتر الدرامى والوصول بالعمل الفنى إلى ذروته. أى أن المناظر المسرحية ليست إضافة هامشية أو إعادة صياغة للفصول بصورة حوار، بل تضيف الكثير إلى الأحداث وتعكس نفسية الشخوص وتوضح أسباب الصراع. وبهذا تلتحم الفصول الروائية والمناظر المسرحية بعضها ببعض فى نسيج متماسك، فلا يمكن استبعاد أحدها، وإلا اختل العمل الفنى برُمَّتِه. و"بنك القلق"، الذى ظهر فى أواخر ستينات القرن الماضى هو أول مسرواية فى الأدب العربى، وهو يجرى على هذا النمط. ولا يوجد وجه شبه بينه وبين "أمام العرش" كما هو واضح.

كذلك ليست "أمام العرش" مسرحية كما قد يظن البعض، إذ فيها سرد ووصف ولا تقتصر على الحوار كما هو حال المسرحيات، علاوة على خلوها من الصراع ومن الحوار الداخلى وتيار الوعى وانثيال الذكريات والخواطر، وعلاوةً أيضا على استقلال كل فصل منها عن الفصول الأخرى كما وضحنا قبل قليل. وإذا كان نجيب محفوظ قد أضاف إلى تسمية الكتاب: "حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات" فهذا لا يجعلها مسرحية: أولا لأن المسرحية ليست حوارا وحسب، وإلا كانت "مُحَمَّد" لتوفيق الحكيم مثلا مسرحية، فضلا عن أن فصول "مُحَمَّد" أكثر تماسكا إذ تتلو الأحداث والحوارات بعضها بعضا ويترتب بعضها على بعض، لكنها تخلو من عقدة المسرحيات. وثانيا لأن كتاب محفوظ، كما قلت قبلا، ليس حوارات فقط بل حوارات وسردا ووصفا. وثم شىء آخر لا بد من تجليته، وهو أن ما سماه محفوظ: "حوارات" إنما هى "محاكمات إلهية فى العالم الآخر لبعض رجالات مصر على مر العصور".

وما دمنا بصدد الحديث عن بِنْيَة الكِتَاب فلا مَنَاصَ من القول بأن الفصول فى شكلها العام متشابهة، فكلها تبدأ بنداء الشخص المراد محاسبته فيدخل عارى الرأس والقدم، متوشحا كفنه فى كثير من الأحيان، ثم تتلو ذلك قراءة تحوت كاتب الآلهة صحيفة أعماله، ثم يقول الملك أو الزعيم الواقف للمحاسبة رأيه فى إنجازاته بخيرها وشرها، ثم يسأله أوزيريس بعض الأسئلة لينتهى الأمر بتدخل إيزيس عادة لصالحه بوصفها أما لجميع المصريين طالبة من زوجها أن يتغاضى عن تقصيره فى بعض الإنجازات أو اجتراحه بعض الأخطاء نظرا لظروفه القاهرة وبشريته... فيستجيب الزوجُ الإلهُ ويرسله إلى كراسى الخالدين، وهم أصحاب الجنة، وإن أرسل بعضا قليلا من الناس الذين حاسبهم إلى الجحيم، كما أرسل بعضا قليلا آخر منهم إلى مقام التافهين كما ذكرنا. ومعنى هذا أنه ليس فى الأمر من الناحية العامة أى جديد. لكن

الكتاب، كما سبق أن قلت، ممتع القراءة رغم ذلك لاقتحام محفوظ أمرا كهذا محفوفا بالمخاطر الفنية وغير الفنية التى وقع رحمه الله فى عدد غير قليل منها حسبما وضحنا.

المصادر والمراجع

إبراهيم ناجى/ ديوان "وراء الغمام"
طه حسين/ حديث الأربعاء
د. شوقى ضيف/ الأدب العربى المعاصر فى مصر
د. مُحَّد مندور/ النقد والنقاد المعاصرون
د. نعمات أحمد فؤاد/ ناجى الشاعر
د. مُحَّد مندور/ الشعر المصرى بعد شوقى
د. مُحَّد مندور/ فن الشعر
غادة خالد أبو رمان/ تراسل الحواس فى شعر العميان فى العصر العباسى- بشار بن بُرْد نموذجا
د. نظمى الشلب ود. مُحَّد الحلحولى/ Synaesthesia in Arabic Poetry in The Pre-Islamic and Umayyad Periods
ابن الصيرفى/ الأفضليات
د. طه حسين/ فى الصيف
ابن هشام/ قَطْرُ الندى وبَلُّ الصَّدَى
موسوعة "ويكيبيديا"
الموسوعة العربية
الموسوعة العربية العالمية
د. إبراهيم عوض/ دراسات فى النثر العربى الحديث
إبراهيم المازنى/ قصة حياة
إبراهيم المازنى/ فى الطريق
أحمد فارس الشدياق/ الساق على الساق فيما هو الفارياق
ابن خلدون/ المقدمة
على أحمد باكثير/ مسرحية "أوزيريس"
على أحمد باكثير/ فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية
د. إبراهيم عوض/ فصول من النقد القصصى

إقبال حاسم/ The Significance of Qur'anic Verses in the Literature of Ali Ahmad Bakathir

د. إبراهيم حجاج/ ظلال القضية الفلسطينية فى نص "أوزيريس" لعلى أحمد باكثير/ موقع "الحوار المتمدن"

رجاء أبو على ويوسف مُحَّدى/ أوزيريس عند باكثير بين الانتصار الحقيقى والهزيمة الواقعة/ العدد ١٢ من مجلة "المنافذ الثقافية" اللبنانية خريف ٢٠١٥م

د. شمس الدين الحجاجى/ الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر

نجيب محفوظ/ أمام العرش

د. مُحَّد عنانى: واحات العمر